



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

NOLISP350

Mastergradsoppgave i Nordisk språk og litteratur

Våren 2024

Nynorsk og dialekt

som scenespråk på Det vestnorske teateret

*En sosiolingvistisk variasjonsanalyse av språklig praksis i
teateret*

Cecilia Hestmann Walseth

Forord

Takk til Agnete Nesse for god støtte og grundig veiledning. Jeg er takknemlig for entusiasmen din over oppgaven min, og all den kunnskapen du har bidratt med.

Takk til Det vestnorske teateret for at jeg fikk muligheten til å ha et så kult prosjekt. Jeg setter stor pris på at dere var interesserte og takket ja til å være med på prosjektet.

Takk til mamma og Mari for viktig hjelp med korrekturlesing og støtte.

Takk til den beste gjengen på lesesal for lange kaffepauser, løperunder og jazzing. Det har vært en fornøyelse å dele masteropplevelsen med dere.

Takk til Liv Marta, Hallvard, Maja og Pål for en halvgod kollokvie første semester, men en helgod gjeng gjennom hele studieløpet med lange lunsjpauser og gode samtaler. En spesiell takk må rettes til Liv Marta som delte interessen for språk.

Til slutt en stor takk til verdens beste vennegjeng som jeg er evig takknemlig for å være en del av. Takk for middager, filmkvelder, hytteturer, nyttårsfeiring i Napoli, og alle slags sosiale sammenkomster som har minnet meg på at livet har mer å tilby enn master. Jeg vet ikke hva jeg hadde gjort uten dere.

God lesing!

Bergen, mai 2024

Cecilia Hestmann Walseth

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1. Tema og problemstilling	2
1.2. Sociolingvistikk	3
1.3. Scenespråk: Planlagt tale	4
1.4. Tidligere forskning på planlagt tale	5
1.5. Avklaring av konvensjoner for markering av språktrekk i oppgaven	8
1.6. Oppbygning av oppgaven	8
2. Teori	9
2.1. Talemål	9
2.1.1. Dialekt	9
2.1.2. Normalisert nynorsk tale	11
2.1.3. Prestisjehierarki	14
2.2. Sociolingvistisk rammeverk for scenespråk	15
2.2.1. Språkholdninger	15
2.2.2. Språklig identitet	16
2.2.3. Tilpasningsteori og publikumsdesign	18
3. Metode	22
3.1. Valg av innsamlingsmetode	22
3.2. Valg av datamateriale	24
3.3. Datainnsamlingen	25
3.3.1. Forberedelser	26
3.3.2. Gjennomføring	29
3.4. Analyse av datamateriale	29
3.5. Etiske vurderinger, utfordringer og forskningskvalitet	31
3.5.1. Utfordringer og etiske vurderinger	31
3.5.2. Forskningskvalitet	32
4. Analyse – Funn fra observasjon	33
4.1. Presentasjon av karakterene i stykket	34
4.2. Presentasjon av funn fra språklige variabler	38
4.2.1. Spørreord	38
4.2.2. Presens av svake verb	39
4.2.3. Diftonger	41
4.2.4. Åpen kategori	42
4.2.5. Oppsummering av funn	46
4.3. Om formalitet og flerspråklighet i stykket	47
4.3.1. Formalitet	47
4.3.2. Flerspråklighet	48
4.3.3. Oppsummering	49
5. Analyse – Funn fra intervju	51
5.1. Om nynorsk som scenespråk	51
5.2. Om dialekt som scenespråk	53

5.3. Om formalitet og flerspråklighet i stykket	56
6. Diskusjon	59
6.1. Hva kan scenespråket fortelle om språkholdninger i teateret?	59
6.1.1. Om bruk av dialekter	60
6.2. Hvordan brukes språklig variasjon for å bygge karakter og miljø?	66
6.2.1. Formalitet	68
6.2.2. Flerspråklighet	69
6.3. Er normalisert nynorsk tale et sosialt og geografisk nøytralt scenespråk?	74
6.3.1. Høyspråk eller lavspråk?	75
6.3.2. Regionalisering av nynorsk	77
7. Konklusjon og videre forskning	79
Litteraturliste	81
Vedlegg	87
Sammendrag	92
Abstract	94
Oppgavens profesjonsrelevans	96

Liste over tabeller:

Tabell 1: Skjema som ble brukt under observasjonen.

Tabell 2: Skjema for å vise forhold mellom uttalt form og nynorsk skriftform.

Tabell 3: Oversikt over varianter av språklige variabler, spørreord.

Tabell 4: Oversikt over varianter av språklige variabler, presens av svake verb.

Tabell 5: Oversikt over varianter av språklige variabler, diftong eller monoftong.

Tabell 6: Oversikt over varianter av språklige variabler, åpen kategori.

1. Innledning

Språket i teateret har alltid hatt en viktig funksjon i den norske offentligheten og har en særegen karakter. Ifølge den tidligere språkkonsulenten på Det norske teatret, Ola E. Bø (2013, s. 24) har teaterspråket, etter tysk tradisjon, vært et kunstspråk (Wiik, 1987, s.238) som har vært et forbilde for det som ofte har vært omtalt som «dannet dagligtale» (Se for eksempel Hoel, 2018, s. 436). Dette gjelder også i Norge der det frem til 1850 var det danske scenespråket som hadde normgivende funksjon med høy sosial prestisje.

Språket i teateret er, i likhet med kirken, kringkasting og skolen, et kommunikasjonsdomene der språkbrukeren representerer noe mer enn seg selv som enkeltperson, og språket er både planlagt og rettet mot et publikum. I offentlige kommunikasjonskontekster går altså språkbrukeren inn i en rolle, og denne planlagte språkbruken har ofte vært gjenstand for debatt i det norske språksamfunnet. Teateret skiller seg fra de andre domenene ved å være en kommersiell virksomhet, noe som gjør at språket tilpasses etter publikummets smak (Nesse, 2015, s. 100). Med et språk som bærer preg av både kommersielle og kunstneriske hensyn, i tillegg til skuespillerens eget talemål, skaper det norske scenespråket engasjement om hvilket publikum teateret skal være for og hvordan scenespråket skal høres ut.

For eksempel mener skuespiller Per Tofte at forfatterens kunstneriske språk går tapt om en skuespiller bruker dialekten sin på scenen, fordi det distraherer publikum fra verket (Tofte, 2020). Han mener at dialektmangfoldet på scenen går på bekostning av stykkets helhet, og at det heller er bedre å bruke normaliserte talemål. Om vi retter blikket vekk fra dialektbruk til debatten om nynorskens rolle i teateret, viser dette en større diskusjon om hvilken betydning scenespråket skal ha i det norske språksamfunnet. Det norske teatret i Oslo har siden 1913 brukt nynorsk som scenespråk og har de siste årene mottatt kritikk for å sette opp kommersielle titler som *Frost* og *The Book of Mormon* på nynorsk når teateret mottar statlig støtte (Ingebretsen, 2023). Motargumentet til teatersjef Erik Ulfsby er derimot at nynorsk er et språk som bør kommersialiseres for å styrke sin posisjon i samfunnet. Holdninger til språk og språkbruk kan altså komme til uttrykk gjennom scenespråket. Dette skaper også et inntrykk av at scenespråket har funksjon som språkaktør i samfunnet, og dette igjen er en viktig innfallsvinkel for å forstå den språklige praksisen i teateret.

1.1. Tema og problemstilling

Denne masteroppgaven tar for seg realiseringen av scenespråket på Det vestnorske teateret med utgangspunkt i én oppsetning og ett kvalitativt intervju. Det vestnorske teateret (tidligere Hordaland teater) ble dannet i 1988 med en klar visjon om å være et nynorsk teater på Vestlandet (Stavland, 2013, s. 10). I dag står det på teaterets nettside at de bruker både nynorsk og dialekt som scenespråk. Teateret holder til i Bergen sentrum, men fungerer også som turnerende teater.

Primærkildematerialet mitt er oppsetningen høsten 2023 av *Amadeus* (1979) skrevet av Peter Shaffer på engelsk og oversatt til norsk av Mari Hesjedal. Dette stykket ble først fremført på Broadway før det ble filmatisert, fremdeles i engelskspråklig versjon, i 1984. Handlingen finner sted i den tysk-romerske hoffkulturen i Wien på 1700-tallet og handler om komponistene Wolfgang Amadeus Mozart og Antonio Salieris rivaliserende forhold. Tematisk kan *Amadeus* knyttes til sjalusi, forræderi og ettermæle. Sjalusien kommer til uttrykk gjennom hvordan Salieri vurderer Mozart som ufortjent musikalsk begavet. Salieri spør stadig vekk Gud hvorfor Mozart – og ikke ham selv - ble valgt til å være guds gave til menneskene. Sjalusien driver Salieri så langt at han prøver å sabotere Mozart sine sjanser til å ha en stabil karriere i Wien, og dermed bryte ham så langt ned at han til slutt tar livet av Mozart. Salieri prøver dermed å hevne seg på Gud som ikke har gitt ham den samme suksessen som Mozart. Slutten av stykket avslører at Salieri aksepterer sitt ettermæle, som for alltid vil være preget av ryktet om at han myrdet Mozart.

I tillegg til den valgte oppsetningen har teaterets egen forståelse av sin språklige praksis vært utgangspunktet for mitt prosjekt. For å undersøke den språklige praksisen på Det vestnorske teateret, har jeg arbeidet med følgende problemstilling: *Hvordan realiseres scenespråket på Det vestnorske teateret, og har dialekt og nynorsk ulike formål på scenen?*

Problemstillingen viser at jeg for det første vil undersøke den språklige praksisen på teateret. For det andre vil jeg undersøke hvordan forholdet mellom nynorsk og dialekt er på scenen ettersom teateret bruker begge som scenespråk. For å svare på problemstillingen har jeg utarbeidet tre forskningsspørsmål:

1. Hva kan scenespråket fortelle om språkholdninger i teateret?

I mitt prosjekt er det et mål å finne ut hvilke motivasjoner som ligger bak de språklige valgene som blir tatt i teateret. Om disse valgene kan være uttrykk for språkholdninger, vil det være interessant å se hvilke implikasjoner det har.

2. Hvordan brukes språklig variasjon for å bygge karakter og miljø?

Dette er relatert til hvordan teateret i praksis skaper fiksjon på scenen, og hvordan språket kan brukes som virkemiddel.

3. Er normalisert nynorsk tale et sosialt og geografisk nøytralt scenespråk?

Dette forskningsspørsmålet går på hvilke implikasjoner det kan ha å bruke nynorsk som scenespråk. Dette vil også vise motivasjonen for å bruke ulike språklige varieteter som nynorsk og dialekt på scenen.

1.2. Sociolingvistikk

Med utgangspunkt i Magnhild Selås (2005, s. 173) sin utgreiing om sociolingvistikk, er dette et fagfelt som viser til alle former for sosialt betinget variasjon i språket. Dette viser at sociolingvistikken er et tverrfaglig fagfelt som kan plasseres mellom språkvitenskap og sosiale disipliner som sosiologi, antropologi og psykologi (Selås, 2005, s. 173). For å undersøke samspillet mellom språk og samfunn, har det vært vanlig å ta i bruk samfunnsvitenskapelige metoder (Akselberg og Mæhlum, 2008, s. 75). Forskningsområder innenfor sociolingvistikk er dermed forholdet mellom språk og sosiale kategorier som klasse, kjønn, yrke og situasjonsavhengig stilistisk variasjon (Selås, 2005, s. 173).

Selv om det tilsynelatende er enighet om hva sociolingvistikk innebærer, er det likevel uenighet i hvordan forholdet mellom språk og samfunn skal forstås. Den ene retningen forstår språket som et sosialt fenomen som må ses i sammenheng med språksamfunnet (Hernes, 2005, s. 145). Det vil si at språket med dette synet undersøkes som sosialt relaterte variasjonsmønstre (Hernes, 2005, s. 146). Denne retningen kalles for korrelasjonslingvistikken (Hoel, 1998, s. 52). Et eksempel på korrelasjonslingvistikken vil være William Labov sin undersøkelse fra 1963 der

distribusjonen av varianter av språklige variabler gjenspeiler de sosiale strukturene i samfunnet (Hernes, 2005, s. 146).

Den andre retningen som kalles den interaksjonelle sosiolingvistikken, representerer en sterkere fokusering på individet og dets samhandling med omgivelsene rundt seg (Hårstad, Lohndal og Mæhlum, 2017, s. 121). Innenfor den interaksjonelle sosiolingvistikken mener for eksempel Richard A. Hudson at språket som sosialt fenomen må ses med utgangspunkt i språkbrukeren (Hernes, 2005, s. 146), og må dermed undersøkes på et lavere sosialt nivå enn i korrelasjonslingvistikken (Hudson, 1996, s. 29). Han mener at selv om språkets funksjon er kommunikasjon og dermed er sosial, er språket likevel plassert i hodene på individer (Hudson, 1996, s. 30). Individet blir dermed forstått som en sosial aktør som i samspill med andre bruker sine språklige ressurser (Hernes, 2005, s. 146). En todeling som denne kan være nyttig fordi den viser til ulike innganger for å forstå forholdet mellom språkbrukere og samfunnet rundt (Hernes, 2005, s. 146). Den planlagte talen vil i min oppgave undersøkes på det kollektive nivået, der språkbrukeren vil vise til tendenser eller holdninger i språksamfunnet, og som dermed gjør at jeg plasserer min oppgave innenfor korrelasjonslingvistikken.

Innenfor sosiolingvistikken er det i stor grad den naturlige talen som har vært det sentrale forskningsobjektet, men for dette prosjektet har jeg valgt å undersøke den planlagte talen. Den språklige praksisen i teateret er nøye gjennomtenkt og utviklet for et tenkt publikum. Prosjektet mitt vil bruke det planlagte språket for å se hvilke motivasjoner som ligger bak de språklige valgene som blir tatt i teateret, for å gjøre språket så naturlig som mulig.

1.3. Scenespråk: Planlagt tale

Min undersøkelse av en type norsk scenespråk vil bidra til å øke den kunnskapen vi har om planlagt tale. Forskning på planlagt tale rører ved element som språkholdninger, identitet og språklig tilpasning. Videre mener jeg at scenespråket er et interessant forskningsobjekt ettersom språk er viktig for teateret, og teaterspråket viktig for språksamfunnet.

I norsk teaterspråklig sammenheng er viktig å trekke frem at dansk ble brukt som scenespråk på norske teatre i lang tid etter 1814 (Hoel, 1996, s. 91). I 1850 ble Det norske Theater opprettet i Bergen, der det som kan kalles, en bergensk *klangbunn* ble brukt istedenfor dansk. *Klangbunn* vil bli forklart ytterligere i kapittel 6.1., men i korte trekk har jeg brukt begrepet for å snakke

om aksent brukt under et normalisert talemål som viser de fonologiske trekkene til talerens dialekt. Formålet med et norsk scenespråk på Det norske Theater var at norsk tale, musikk og dans skulle dyrkes, som en motvekt til det danske scenespråket som hadde vært dominerende (Stavland, 2013, s. 10). I Christiania ble dansk erstattet av riksmål og (i noen tilfeller) landsmål mot slutten av 1800-tallet, og i 1913 ble Det norske teatret opprettet med en visjon om å kun ha landsmål på scenen. I løpet av 1900-tallet ble riksmål, landsmål og dialekter brukt på de fleste teatrene. Dialekter ble i utgangspunktet kun brukt i komedier, frem til dialektbølgen på 1970-tallet som markerte en overgang ved at dialekter begynte å bli brukt i seriøse roller. Dialektbølgen var en medvirkende faktor til at flere regionteater ble dannet, med Hålogaland teater i spissen, som var en av de første til å bruke dialekter i seriøse roller på scenen (Bull, 1982, s. 232).

Til tross for at den norske teaterhistorien er preget av et slikt språklig mangfold, vet vi lite om den språklige praksisen i teateret i dag. Med mitt prosjekt vil jeg kunne gi større innsikt i språkbruk i offentlige domener og i teateret spesielt. Dette skaper en direkte kobling til sociolingvistisk forskning om språklig tilpasning som Alan Bell sin publikumsteori (1984), som jeg vil gå nærmere inn på i kapittel 2.2.3, er med på å forklare. Prosjektet vil også kunne vise hvordan forholdet mellom nynorsk og dialekt viser seg på teaterscenen og hvilken betydning dette har for nynorskens posisjon i det norske språksamfunnet.

1.4. Tidligere forskning på planlagt tale

Den planlagte talen er tidligere blitt undersøkt både i og utenfor teateret. Jeg kommer først til å gjøre rede for den tidligere forskningen som har undersøkt språkbruk i teateret, før jeg viser til andre prosjekter som tar for seg planlagt språkbruk i andre domener. Gunhild Hovden Kvangarsnes (2006) tar for seg forholdet mellom språk og identitet ved Det norske teatret i Oslo i sin oppgave som er publisert i *Skrifter frå Ivar Aasen-instituttet*. Helt siden åpningen i 1913 har nynorsk fungert som scenespråk på teateret. Gjennom å bruke kvalitative intervju som metode fikk hun innsikt i den språklige identiteten på teateret med hovedfokus på utviklingstrekk i den språklige praksisen og med perspektiv fra både tidligere historie, og i lys av samtiden.

Mens Kvangarsnes undersøke identitet, har Gjert Kristoffersen (2000) fokus på fonologien i teaterspråket. Han foretar en variasjonsanalyse av retroflektering i scenespråk hos skuespillere

i ulike aldre på 1960-tallet. Målet var å undersøke om det bokmålsnære scenespråket hadde endret seg i takt med hverdagstalen i den forstand at retroflekser var blitt mer frekvente. Resultatet viser at yngre skuespillere retroflekterte mer enn eldre, men at variasjonen også kan knyttes til om /r/ er en del av en trykksterk eller trykksvak stavelse (Kristoffersen, 2000, s. 149-151).

Videre har språket i teateret blitt forsket på med utgangspunkt i hvordan det brukes som virkemiddel på scenen. I Elise Sundfør Erdal (2013) sin masteroppgave blir kvalitative intervju brukt som metode for å undersøke bruken av ulike språklige varieteter i dramatikk. I oppgaven hennes kommer det frem at de språklige valgene henger sammen med praktiske, realistiske, kunstneriske og ideologiske hensyn. De praktiske hensynene er de viktigste, og kommer til uttrykk gjennom å ta i bruk stereotypiske talemålsvarieteter for å raskt introdusere en karakter i et stykke (Erdal, 2013, s. 47).

Masteroppgaven til Hanna Storsand Reknes (2021) undersøkte om utformingen av scenespråket på Nationalteatret kunne være uttrykk for språkholdninger og hva det vil si å ha en «moderne språkdrakt». Gjennom observasjon og et kvalitativt intervju fikk hun innsikt i hvilke språkholdninger regissøren hadde under oppsetningen av *Et dukkehjem*. En «moderne språkdrakt» kommer til uttrykk gjennom at regissøren har tatt avstand fra Ibsens originalspråk, blant annet ved å ta i bruk ulike dialekter (Reknes, 2021, s. 115). Dialektene i stykket skulle gjenspeile en mer inkluderende samfunnsutvikling i domener som tradisjonelt har vært forbeholdt et standardnært talemål (Reknes, 2021, s. 92). Dialektene representerte imidlertid et prestisjehierarki med oslomål i hovedrollene, mens birollene hadde andre dialekter (Reknes, 2021, s. 92).

Ragnhild Gjefsen (2024) sin doktorgradsavhandling kombinerer fagfeltene teatervitenskap og sosiolingvistikk for å undersøke hvordan språket har blitt brukt gjennom 1900-tallet som virkemiddel for å oppnå naturlighet. Naturlighet forstår hun som en overordnet konvensjon som bidrar til at scenespråket fremstår som troverdig, autentisk og nær naturlig tale (Gjefsen, 2024, s. 13). Gjennom å kombinere sosiolingvistisk og teatervitenskapelig metode undersøkte hun scenespråket i åtte forestillinger i perioden 1937-1999. Siden hennes tilnærming var empirisk, kunne hun verken være til stede under forestillingene eller intervju skuespillerne. Hennes metode var analyse av opptak fra radio eller fjernsyn. Hun fant en endring i bruken av virkemiddel som er i takt med kunstnerlige trender i løpet av 1900-tallet (Gjefsen, 2024, s. 14).

Bruk av planlagt tale er også blitt undersøkt i flere kommunikasjonsdomener. I artikkelen «Bruk av standard og dialekt i offentligheten etter 1800» viser Agnete Nesse (2015) hvordan det norske språksamfunnet har gått fra å ha dansk i offentlige domener til å bruke bokmål og nynorsk som talemålsvarieteter til dagens språksituasjon der dialekter i økende grad brukes. Nesse trekker frem domenene kirken, skolen, scenen og rikskringkasting for å forklare prosessen hun kaller for destandardisering og demotisering (Nesse, 2015, s. 89).

Talemålet i kirken ble undersøkt i Ingrid Gulbrandsen Årdal (2021) sin masteroppgave som sammenligner bruken av dialekt og det hun har valgt å kalle for *standard* i to ulike sogn i Bjørgvin bispedømme i Vestland fylke. Bruken av de to talemålsvarietetene blir forstått ut ifra et sosiolingvistisk og tekstlingvistisk perspektiv. Ved å kombinere observasjon og kvalitative intervju som metode fant hun ut at den språklige praksisen varierer i høy grad mellom de ulike sognene og prestene. Forholdet mellom standard og dialekt kommer til uttrykk gjennom å ha ulike bruksområder som er påvirket av dimensjonene nærhet og distanse. Dermed utfordrer undersøkelsen hennes etablerte oppfatninger om at standard er på vei ut av kirken (Årdal, 2021, s. 93).

Guri Melby har i artikkelen *Språk og symbolsk makt i Team Antonsen* (2008) undersøkt forholdet mellom et bokmålsnært talemål og dialekter. Ved å analysere den språklige variasjonen i tv-programmet *Team Antonsen* viser Melby hvordan et prestisjehierarki kommer til uttrykk gjennom hvordan de ulike dialektene og et bokmålsnært talemål blir fremstilt. Det bokmålsnære talemålet representerer det umarkerte og normale, mens dialektene viser til et avvik og ble koblet til stereotypier (Melby, 2008, s. 65).

Masteroppgaven til Ingeborg Marie Dahle Brynjulvsen (2023) undersøkte hvordan språkholdninger kommer til uttrykk i dubbede barneserier på NRK TV og Disney+, og om et dialektalt mangfold blir formidlet i de valgte seriene. Dette er altså en komparativ analyse av en allmennkringkaster og en kommersiell kringkaster. Gjennom metodetriangulering transkriberte hun seks episoder som hun deretter presenterte i tekstform (Brynjulvsen, 2023, s. 131). Funnene hennes viste at dialekttypen urban østnorsk er den eneste dialekten som brukes hos Disney, men også i NRK er dette dialekten med høyest frekvens. Brynjulvsen mener at denne dialektfordelingen i NRK bidrar til å skape et dialektalt prestisjehierarki, som forsterkes

gjennom at flere karakterer med andre varieteter enn normalisert østnorsk blir fremstilt stereotypisk (Brynjulvsen, 2023, s. 131).

1.5. Avklaring av konvensjoner for markering av språktrekk i oppgaven

For å skape et godt utgangspunkt for lesingen av denne masteroppgaven vil jeg avklare hvordan jeg vil gå frem for å markere ulike språktrekk i oppgaven. Ettersom oppgaven min tar for seg normalisert nynorsk tale, vil det være relevant å trekke frem rettskrivingsnormer for nynorsk. For å markere skriftform har jeg valgt å bruke tegnet <>. Bruk av kursiv vil vise til et ord uten at nøyaktig uttale er poenget. For eksempel skriver vi <kvifor> på nynorsk, mens en på dialekt kan si *koffor*. Kursiv vil på samme måte brukes for å vise til ord fra andre språk enn norsk, etterfulgt av ‘’ for å markere betydning om det er behov for oversettelse. På italiensk sier en *grazie* ‘tak’. For mer nøyaktig beskrivelse av uttale kommer jeg til å bruke // for å vise til fonem. Eks: Retroflektering oppstår når /rn/ i ordet *gjerne* assimileres til /ŋ/.

1.6. Oppbygning av oppgaven

Denne oppgaven er delt inn i sju kapitler og bygget opp på følgende måte. Etter dette innledningskapittelet vil jeg i kapittel 2, gå gjennom det teoretiske rammeverket for prosjektet mitt. Dette innebærer teori om talemål, språkholdninger, språklig identitet, nettverk, språktilpasning, register og indeksikalitet. I kapittel 3 gjør jeg rede for de metodiske valgene for prosjektet. Videre går jeg inn på hvordan jeg har gått frem med datainnsamling og bearbeiding av datamateriale fra de to ulike metodene jeg har brukt: observasjon av oppsetning og kvalitativt intervju. Avslutningsvis gjør jeg rede for utfordringer og etiske vurderinger ved prosjektet. I kapittel 4 blir funnene fra observasjonen presentert, og i kapittel 5 er det funnene fra intervjuet som presenteres. I kapittel 6 vil funnene bli diskutert i lys av det teoretiske rammeverket gjennom å besvare forskningsspørsmålene som ble presentert i kapittel 1.1. Til slutt vil kapittel 7 sammenfatte hva som har kommet ut av undersøkelsen, og tanker om videre forskning på forholdet mellom teater og språk.

2. Teori

I dette kapittelet kommer jeg til å presentere det teoretiske rammeverket for prosjektet mitt. Det er teori som er knyttet til talemål, språkholdninger og språktilpasning. Jeg har valgt å dele teorikapittelet mitt i to deler. Den første delen handler om talemål og er først og fremst brukt for å velge ut hvilke begreper som skal brukes for å beskrive scenespråket jeg har observert, men også for å se på ulike perspektiver omkring talemål. I denne delen har jeg også trukket frem prestisje og hierarkisering av talemålsvarieteter for å vise hvordan de ulike talemålsvarietetene forholder seg til hverandre. I den andre delen presenterer jeg det sosiolingvistiske rammeverket for oppgaven, som da vil innebære teori om språkholdninger, identitet, nettverk, tilpasning av språk, register og indeksikalitet som vil bli brukt i diskusjonskapittelet for å forstå hva som kan ligge bak de språklige valgene som blir tatt på teateret.

2.1. Talemål

Talemål er det talte språket som brukes i et språksamfunn, og kan forstås både i forhold til skriftspråket og som en varietet i seg selv. I dette delkapittelet kommer jeg først til å gjøre rede for hva som menes med dialektbegrepet, og vise ulike undergrupper av dialekt og inndeling av dialekter. Deretter vil jeg gå videre til å argumentere for bruken av begrepet normalisert nynorsk tale for å omtale det nynorske scenespråket som er brukt i teateret. Til slutt vil jeg se hvordan disse to varietetene kan forstås i et prestisjehierarki og hvordan dette hierarkiet kan overføres til teaterspråk.

2.1.1. Dialekt

For å kunne snakke om språket som brukes på teaterscenen er det for det første nødvendig å avklare hva som menes med dialekt og deretter hva det nynorske scenespråket kan kalles. Ifølge Unn Røyneland (2008, s. 24) er det både i fagfeltet og i folkelingvistikken mest vanlig å forstå dialekt som en talt språklig varietet som er geografisk bestemt og underlagt et nasjonalspråk. Dialekter kommer da til uttrykk gjennom geografisk variasjon i talemålet, for eksempel ved at

en har ulik grammatikk, eller en annen uttale (Sandøy, 1996, s. 22). Om ulikhetene er spesifikke for en gruppe språkbrukere kan det omtales som dialektale forskjeller.

Innenfor norsk talemålsforskning har det vært vanlig å dele inn dialektene i ulike områder etter felles kjennetegn. Det har imidlertid vært ulike synspunkter på hvilke språklige kriterier som bør legges til grunn for inndelingen (For en oversikt fra Ivar Aasen og fremover, se Nesse og Høyland, 2023). Hallfrid Christiansen introduserte i 1954 en inndeling som tok hensyn til både geografiske og språktypologiske faktorer (Skjekkeland, 2005, s. 151). Med utgangspunkt i egen forskning på Gimsøymålet kritiserte hun todelingen av norske dialekter i østnorsk og vestnorsk som hadde vært dominerende, fordi den ikke tok hensyn til den geografiske variasjonen. Med todelingen ble trøndersk sett på som østnorsk og nordnorsk som vestnorsk (Christiansen, 1954, s. 38). Hun foreslo derfor heller en firedeling i østnorsk, vestnorsk, nordnorsk og trøndersk. Denne inndelingen er den mest vanlige å finne i dialektoversikter i dag (Nesse og Høyland, 2023, s. 277). Denne geografiske inndelingen har imidlertid blitt utfordret av blant andre Helge Sandøy (1985, s. 112), som mener at dialektinndelingen i prinsippet bør være språktypologisk og ikke geografisk. Han har derfor foreslått fire inndelingskriterier som ender i tolv ulike dialekttyper, og hevder at dette gir en mer nøyaktig beskrivelse av det norske dialektmangfoldet (Sandøy, 1985, s. 115). Denne tilnærmingen kan være utfordrende, særlig på grunn av antallet faktorer som må tas hensyn til i praksis. Det er fortsatt ikke enighet om hvilken inndeling som fungerer best for å skildre dialektmangfoldet i Norge.

Samtidig er det viktig å trekke frem at dialekter ikke kun viser til geografi. Om det oppstår dialektale forskjeller i ett og samme geografiske område, kan dialektene forstås som sosiolekter (Sandøy, 1996, s. 22). Da blir talemålsvariasjonen knyttet til ulike sosiale grupperinger, men kan også være situasjonsbestemt (Røyneland, 2008, s. 24). De sosiale grupperingene som kan uttrykke variasjon i form av sosiolekter kan være alder, kjønn, yrke eller sosial status, mens sosiolekter også kan brukes i ulike situasjoner der språkbrukeren er forventet å tilpasse talemålet sitt i relasjon til andre i samme situasjon (Skjekkeland, 2005, s. 18). Det vil si at sosiolekter både kan være en sosialt og stilistisk avgrenset varietet (Røyneland, 2008, s. 24). For øvrig kan også den geografiske variasjonen kalles geolekt, slik at dialekt fungerer som et samlebegrep for ulike talemålsvariasjoner (Sandøy, 1996, s. 23).

Teateret har ofte tatt i bruk dialekter for å kunne plassere karakterer geografisk og sosialt (Gjefsen, 2019, s. 34) som gjør dialekt til et relevant begrep for mitt prosjekt. I boka *Stage*

Dialects (1994) kan skuespillere få innføring i de vanligste engelske dialektene på teaterscenen. Forfatteren Jerry Blunt (1994) forteller følgende om hvilken betydning dialekter har på scenen:

The sounds of a dialect inform the ear in much the same way that a costume informs the eye. *Where*, and in part *who*, are revealed by dialect. The place where a person is, or comes from, and his socioeconomic standing can simply and concisely be told by his form of speech (Blunt, 1994, s. 1).

I en teaterspråklig sammenheng kan dialekter altså forstås som ekspressive verktøy for å beskrive karakterer. For eksempel benyttet forfatteren Nordahl Grieg seg av dialekter i stykket sitt *Vår ære og vår makt* (1935). I stykket ble både bergensdialekt og strilemål brukt for å vise at handlingen tok sted i Bergen, men også for å reflektere de ulike samfunnslagene karakterene var en del av. Slik kan dialekter forstås i en teatersammenheng og jeg kommer også til å bruke begrepet til å vise til skuespillernes opprinnelige dialekter i analysekapittelet. Da er det snakk om deres geografiske språkbakgrunn, som vil ha betydning for hvordan de realiserer den nynorske normaliserte talen.

2.1.2. Normalisert nynorsk tale

Begrepet jeg har valgt å bruke for å snakke om det nynorske scenespråket er *normalisert nynorsk tale*. Dette begrepet vil bli brukt om talemålet som avviker fra dialekt, og som er et sekundært talemål for språkbrukeren og tilegnet senere i livet gjennom en mer formell språkopplæring (Vikør, 2009, s. 53). Dette må ikke forveksles med skuespillere som tilegner seg en annen dialekt enn sin egen, noe som er praksisen i skuespillerutdanningen (Wennersten og Sogn, 2021). Det er snakk om et talemål som har nynorsk skrift som grunnlag. Et alternativt begrep jeg kunne ha valgt å ta i bruk er nynorsk *standardtalemål*. En innvending mot å bruke standardtalemål, er at begrepet ikke har noen klar definisjon, som også er årsaken til at det er diskusjon om dets betydning og eksistens i norsk sammenheng (Jahr og Mæhlum, 2009, s. 3). I 2009 ga *Norsk lingvistisk tidsskrift* ut et temanummer om begrepet standardtalemål i et forsøk på å definere det og diskutere om det påvirket språkendringer i Norge. Tidsskriftet viser de ulike sidene i diskusjonen der det særlig er Brit Mæhlum og Helge Sandøy som representerer de sterkeste meningene. I korte trekk mener Mæhlum (2009) at det finnes et norsk standardtalemål som fungerer som en opplevd norm eller mental forestilling blant språkbrukere som de retter språket sitt etter. Sandøy (2009) på sin side mener derimot at vi ikke kan snakke om et

standardtalemål som en opplevd norm ettersom det skaper en kobling mellom prestisjedialekt og standardtalemål som ikke nødvendigvis trenger å henge sammen.

Ut ifra diskusjonen mellom Mæhlum og Sandøy, stiller jeg meg enig med Lars S. Vikør (2009, s. 49) som mener at standardtalemål ikke har noen objektiv betydning, og om et standardtalemål eksisterer i Norge, vil være avhengig av hvilken definisjon en tillegger begrepet. Ettersom det er så stor uenighet om begrepet, og det ikke er noen klar definisjon som kan brukes, har jeg valgt å ikke benytte begrepet for å vise til det nynorske scenespråket. En annen grunn til at jeg har valgt å ikke bruke standardtalemål er fordi det ikke passer til å skildre dagens språksamfunn. Tidligere har kommunikasjonsdomener som kirken, skolen, teaterscenen og kringkasting vært områder der standardtalemål har hatt en sterk posisjon i det norske språksamfunnet som talemålsvarietet (Nesse, 2015, s. 89). I Norge har talemålet i det offentlige rom gått gjennom en destandardisering der dialektene har fått mer innpass og standardformene mindre. Dette er både en forutsetning for og et resultat av at vi har fått større aksept for dialektbruk i offentlige sammenhenger (Nesse, 2015, s. 108). Da virker det heller ikke som at det er relevant å trekke frem standardtalemål for å snakke om den norske språksituasjonen.

Derfor vil jeg heller se til Ernst Håkon Jahr (1996, s. 180) som har forsket en del på nynorsk som talemålsvarietet og som foreslår begrepet *normalisert talemål* for å snakke om den norske språksituasjonen. *Normalisert* kan forstås som et mer individuelt og dynamisk begrep enn standard som viser til en kodifisert og ikke-individuell varietet. Med dette begrepet kan språkbrukere ha ulike grader av normalisering mot en norm, og også mer variasjon i talemålet (Jahr, 1996, s. 180). Ved å bruke *normalisering* istedenfor *standardtalemål*, viser Jahr til en prosess der språkbrukeren beveger seg på en slags skala med dialekt og norm som ytterpunkter (Jahr, 2007, s. 95). I en slik prosess mener Jahr at det ikke er vanlig å endre på intonasjon og prosodi, slik det gjerne gjøres i land som har vedtatte standardtalemål. Samtidig kan dette gjøre at hensikten med en normaliseringsprosess ikke kan beskrives som et normaltalemål eller standardtalemål. Det vil si at normalisert tale ikke har som mål å bli standardisert, men vil heller være åpent for individuell variasjon. Det nynorske scenespråket kommer jeg derfor til å referere til som normalisert nynorsk tale.

Når det kommer til realiseringen av normalisert nynorsk tale, trekker Sandøy (1998, s. 166) frem to hensyn med utgangspunkt i hvordan NRK har arbeidet med normalisert nynorsk tale: For det første må den normaliserte talemålsvarieteteten ta utgangspunkt i skriftspråksnormen, og

for det andre er det et prinsipp at ingen språkbrukere skal være nødt til å lære seg nye lyder for å utøve talemålsvarieteteten. Det første hensynet har sammenheng med morfologi, ordforråd og syntaks, mens det andre hensynet kan kobles til fonologiske trekk og henger sammen med at regionale tilpasninger er et viktig prinsipp for normalisert nynorsk tale. Det andre hensynet vil si at fonologiske trekk som skarre-r, tjukk l og retrofleks blir akseptert i den normaliserte talen, dersom trekket er i språkbrukerens dialekt. Sandøy (1998, s. 167) mener at en mer bokstavrett uttale ikke vil være i tråd med prinsippet om at talemålsvarieteteten skal være representativ for norske dialekter. Bokstavrett uttale kan trolig forstås i form av at skriftspråket ikke markerer fonologiske trekk som for eksempel palatalisert uttale av /k/ og /g/ i ord som *veggen* som kan uttales *veggjen*, eller tjukk l av /rd/. For språkbrukeren som for eksempel har palatalisering i sin dialekt, vil det være unaturlig å skulle uttale ord slik de står uten dette trekket. Da måtte det også blitt bestemt fonologiske trekk som skulle bli brukt på forhånd, for eksempel om det skal være skarre-r eller ikke. Ut ifra Sandøy ser det ut til at den normaliserte talen kun skal ha grunnlag i skriftspråket når det gjelder morfologi, syntaks og ordforråd. Selv om det er normalisert nynorsk tale som er det viktigste å undersøke realiseringen av for mitt prosjekt, er det verdt å nevne at de samme prinsippene også gjelder bruk av bokmål i NRK (Sandøy, 1998, s. 169).

Prinsippene til Sandøy kan brukes for å forstå hvordan normalisert nynorsk tale kan realiseres i teateret. Både Det vestnorske teateret og Det norske teatret har på sine nettsider opplysninger om deres scenespråk som kan illustrere forholdet mellom teori og praksis. På Det vestnorske teateret sin nettside står det kun at de spiller på nynorsk og dialekt (Det vestnorske teateret, u.å.). Her står det altså ingen føringer for hvordan den normaliserte nynorske talen skal realiseres, men det står at teateret har en identitet som er forankret i det vestnorske. Det kan tolkes som en normalisert nynorsk tale som er representativ for vestnorske dialekter. På Det norske teatret sine nettsider står det at teatret skal føre et godt og ledig språk, og at grunnlaget for nynorsken, dialektene, skal ha sin naturlige plass i teateret (Det norske teatret, u.å.). Hva som menes med et godt og ledig språk er ikke godt å si, men også her står dialekter sentralt i realiseringen av den normaliserte nynorske talen. Felles for disse synene er at hensyn til bruk av dialekter ser ut til å ha blitt et viktig fonologisk holdepunkt. Dialektene har en naturlig plass i den normaliserte nynorske talen, men talen skal samtidig også ta utgangspunkt i skriftspråket. Sandøys (1998, s.166) to hensyn ser altså ut til å være gjeldende for normalisert nynorsk tale i teateret, altså at en tar utgangspunkt i skriftspråket når det gjelder ordforråd, morfologi og syntaks, mens uttalen i større grad er basert på lokal fonologi.

2.1.3. Prestisjehierarki

Et prestisjespråk kan forstås som en språklig varietet som har en opphøyd status og som derfor kan anses som mer prestisjefull enn andre varieteter. For min oppgave vil prestisjespråk dreie seg om talemålsvarieteter. Disse varietetene kan plasseres i et prestisjehierarki som viser til en folkelingvistisk oppfatning om at noen talemålsvarieteter er mer prestisjefulle enn andre. I norskspråklig sammenheng har det særlig vært «vestkantmålet» i Oslo eller en bokmålsnær talemålsvarietet som har fått en prestisjeposisjon (Johnsen, 2015, s. 149). Prestisjeposisjonen kommer av en utbredt forestilling blant språkbrukere om at denne talemålsvarietet er plassert på toppen av det norskspråklige prestisjehierarkiet over andre talemålsvarieteter (Mæhlum, 2009, s. 13). Forestillingen er altså en oppfatning blant språkbrukere og ikke blant lingvister.

Endre Brunstad (2007, s. 37) knytter prestisjehierarki til sosiologen Pierre Bourdieu som har utarbeidet teorier relatert til sosiale og kulturelle rangeringer. For Bourdieu vil opplæring i den rette smaken og det rette språket gi kulturell kapital (Bourdieu, 1991, referert til i Brunstad, 2007, s. 37). Kulturell kapital innebærer å ha de kulturelle kunnskapene til å felle smaksdommer og er en del av forutsetningene for at noen kommer til en høy sosial posisjon eller for å holde på posisjonen (Brunstad, 2007, s. 37). Brunstad trekker frem at institusjoner som skolen og media innehar denne kulturelle kapitalen og kan være med på å bestemme hvilke språklige varieteter språkbrukere opplever som høyverdige eller mindreverdige (Brunstad, 2007, s. 37). Hierarkiet kan bidra til å bygge opp motsetningspar som «pent/stygt» og «dannet/udannet» (Brunstad, 2007, s. 38). Her er det imidlertid viktig å understreke at prestisjehierarki ikke sier noe om hva som bør og ikke bør brukes av språkbrukere, men heller hva språkbrukere forestiller seg har størst prestisje.

Teateret som institusjon har historisk vært knyttet til høy kulturell kapital og prestisje. Det tyske scenespråket er et eksempel på dette ettersom denne varietetten fungerer som en opphøyd norm i det tyske språksamfunnet (Wiik, 1987, s. 239). Det var den europeiske hoffkulturen som bidro til å gi teaterkunsten den høye statusen, og for monarkene ble det et statussymbol å ha egne teatre (Wiik, 1987, s. 240). Sett i lys av Bourdieu og opplæring i den rette smaken er det nærliggende å tro at teateret på denne måten har spilt en rolle i å avgjøre hvilke språk eller talemålsvarieteter som har høy prestisje. Den posisjonen teateret har kan trolig også ha

betydning for hvilken status det nynorske scenespråket får og om språkbrukere opplever det som noe som «står over» andre talemålsvarieteter. Gjennom institusjoner som Det norske samlaget, Det norske teatret og NRK, har nynorsk oppnådd en kulturell prestisje som litteraturspråk, teaterspråk og mediespråk som trolig er høyere enn noen gang tidligere (Vikør, 2018, s. 682). Samtidig har nynorsk en lavere sosial prestisje som gjerne assosieres med bønder og bygdefolk. Vikør mener dette forsterkes fordi nynorsk assosieres med førmoderne kulturformer, bosetningsmønster og næringsveier (Vikør, 2018, s. 682). Nynorsken har nemlig ikke vært like fremtredende i byene, utenom i skolen (i form av sidemålsundervisning) og i NRK slik at det har oppstått et regionalt skille for hvor nynorsken fungerer som bruksspråk (Vikør, 2018, s. 609). I dag fungerer nynorsk som bruksspråk i et kjerneområde på Vestlandet og nærliggende fjellbygder (Vikør, 2018, s. 681).

2.2. Sosiolingvistisk rammeverk for scenespråk

Teaterspråk kan beskrives som et stilisert språk (Bell og Gibson, 2011, s. 558). Språket er planlagt, innøvd, selvbevisst og som en del av teaterkonvensjonen kan det tidvis være overdrevet. Stiliseringen kan også innebære at språket er strategisk inautentisk for å fremstå autentisk (Bell og Gibson, 2011, s. 560). Autentisitet kan knyttes til *spontanitet*, fordi det er opplevelsen av at språket oppstår i øyeblikket som skaper autentisiteten (Gjefsen, 2024, s. 29). På denne måten kan spontanitet forstås som en planlagt virkning på språket gjennom bestemte virkemidler (Gjefsen, 2024, s. 29). Teaterspråket er derfor ikke en naturlig talesituasjon, men heller en situasjon som forutsetter planlagt tale. I denne delen av teorikapittelet mitt kommer jeg til å trekke frem de sosiolingvistiske teoriene som skal bidra til å forstå hvilke språklige valg som ligger grunn for realiseringen av scenespråket i *Amadeus*.

2.2.1. Språkholdninger

Hos Ruth Kircher og Lena Zipp (2022, s. 4) blir språkholdninger definert som «any affective, cognitive or behavioural index of evaluate reactions towards different varieties and their speakers, or more inclusively, their users». Holdningene kan gjelde alle nivå av språk, fra valg av ord, til dialekter til nasjonalspråk (Garrett, 2010, s. 2). Disse vurderingene kan være både fordelaktige og ufordelaktige (Kulbrandstad, 2015, s. 249). Men om det er holdninger til personene som bruker språket eller til språket i seg selv er imidlertid uklart (Kulbrandstad,

2015, s. 249). Uansett er holdningene knyttet både til språkbrukeren og til den sosiale gruppen språkbrukeren er en del av, og dermed også språkbrukerens sosiale identitet (Kircher og Zipp, 2022, s. 5). Koblingen mellom språk og sosial identitet uttrykkes gjennom kategorisering og stereotypisering av andre basert på språkbruken deres (Kircher og Zipp, 2022, s. 5). Stereotypier er faste oppfatninger som gjelder spesifikke folk eller sosiale grupper (Venås, 1991, s. 252). Stereotypisering skjer gjerne på grunn av sosial kategorisering der en deler verden inn i sosiale grupper, og individer blir delt inn i sosiale grupper basert på felles kjennetrekke (Garrett, 2010, s. 32). Kategoriseringene innebærer ofte at kjennetegnene er overdrevet, som dermed danner grunnlaget for stereotypier (Garrett, 2010, s. 32). Språkholdninger kan påvirkes av hva som oppfattes som prestisjefyllt og hva som har høy status i det gitte tidspunktet, som viser at språkholdningene ikke kun gjenspeiler lingvistisk eller estetisk kvalitet, men også sosiale konvensjoner (Kircher og Zipp, 2022, s. 5).

For mitt prosjekt er det hvordan språkholdninger spiller inn i utformingen av teaterstykker som er av interesse. I teateret er språket som brukes planlagt, noe som innebærer at valgene som blir tatt er bevisste for å skape et språklig uttrykk. Språkholdninger er særlig fremtredende i teateret gjennom å bevisst bruke språklige stereotypier. Tove Bull (1982, s. 234) trekker frem hvordan nordnorske dialekter er blitt brukt i teateret for å skildre idioten eller tjenestepersonell. Ifølge Erdal (2013, s. 47) vil stereotypiske talemålsvarieteter bli brukt i teateret dersom en raskt vil introdusere en karakter, uten at det kreves for mye replikkveksling. Bruk av stereotypiske talemålsvarieteter kan imidlertid være med på å forsterke allerede eksisterende stereotypiske oppfatninger i samfunnet, for eksempel at det nordnorske representerer en mytisk urkraft eller en akademiker fra Bergen som er med på å representere storbyen (Erdal, 2013, s. 35). Stereotypier blir i teateret altså brukt som språklige virkemidler og Erdal (2013, s. 35) trekker frem at de er fordelaktige siden de har stor gjenkjenningseffekt, selv om de ikke nødvendigvis stemmer overens med virkeligheten. For mitt prosjekt har jeg tatt utgangspunkt i et regioneteater på Vestlandet. Det kan innebære at scenespråket som vil ha høyest status, vil være vestnorske dialekter eller varieteter som har sterkest rot i det vestnorske. Da spiller altså sosiale konvensjoner inn på hva som anses å ha størst lingvistisk eller estetisk kvalitet.

2.2.2. Språklig identitet

Innenfor sosiolingvistik har språklig identitet vært et interessefelt for dem som ønsker å forklare hvordan språket kan brukes for å vise tilhørighet, og hvordan tilhørighet kan forklare

språklig atferd. *Identitet* er et utfordrende begrep å definere, men de to ytterpunktene essensialisme og konstruktivisme er relevante å trekke frem for å forstå hva som ligger i begrepet (Mæhlum, 2008, s. 108). *Essensialisme* viser til et statisk syn på identitet, altså at identiteten er medfødt og uforanderlig. Innenfor det *konstruktivistiske* synet er identitet sett på som dynamisk og foranderlig, med flere lag og uten en fast kjerne. Det konstruktivistiske synet kan illustreres med den berømte løkscenen i Ibsens *Peer Gynt* (Mæhlum, 2008, s. 109). Mæhlum (2008, s. 110) mener at identitetsbegrepet kan forstås som en kombinasjon av disse ytterpunktene. Da får identiteten noen kvaliteter som gjør den stabil, men også andre kvaliteter som påvirkes av det som er i kontinuerlig endring. Kombinasjonen av de to ytterpunktene kan også gjøre det mulig å forklare språklig variasjon og endring med utgangspunkt i språklig identitet. Begrepet kan videre deles inn i personlig og sosial identitet. Den personlige identiteten er det som viser til våre individuelle egenskaper, karakteristikk og disposisjoner (Edwards, 2009, s. 19). Den sosiale identiteten kjennetegnes av egenskapene som gjør at individet kjenner tilhørighet til et fellesskap (Mæhlum, 2008, s. 109). Mæhlum ser den personlige og den sosiale identiteten i et gjensidig avhengig forhold slik at identiteten ikke består av enten individuelle eller sosiale egenskaper, men er en kombinasjon av begge deler (Mæhlum, 2008, s. 109).

Mens det innenfor sosiolingvistikken har vært fokusert på identitet og forholdet mellom individet og fellesskapet, vil jeg i min undersøkelse vise hvordan den institusjonelle identiteten til Det vestnorske teateret kan forstås. På teateret sin nettside står det skrevet at de har en identitet som er forankret i det vestnorske (Det vestnorske teateret, u.å.). Dette kan forstås som at de vil fremme vestnorsk kultur i form av drama eller bruk av vestnorske dialekter. Siden teateret også bruker nynorsk som scenespråk, ser det ut til at teateret ser på normalisert nynorsk tale som en del av det vestnorske. Gjennom å assosiere den nynorske identiteten med den vestnorske, mener Mæhlum og Hårstad (2018, s. 298) at en oppfatning om at den nynorske identiteten som noe regionspesifikt vil bli forsterket i befolkningen. Mæhlum og Hårstad (2018, s. 298) trekker frem at nynorsk lenge har blitt oppfattet som geografisk markert, men om denne koblingen blir enda tydeligere i språksamfunnet, vil det bidra til å skape en større kontrast til bokmålet, som da i større grad vil bli oppfattet som det overregionale, nasjonale og umarkerte språket (Mæhlum og Hårstad, 2018, s. 298). Denne oppfatningen forsterkes videre gjennom at nynorsk fungerer som et administrativt prestisjespråk i Vestland fylkeskommune gjennom fylkesadministrasjonen, Helse Vest, Skyss og Høgskulen på Vestlandet.

Den vestnorske identiteten forstått som bruk av vestnorske dialekter og nynorsk kan ses i lys av nettverksteorien til Lesley Milroy (1980). Den går ut på at språklig variasjon og endring kan forklares ut ifra sosiale nettverk. Språket som brukes innad i nettverket eller den sosiale gruppen, reflekterer normene og verdiene i den gruppen. De sosiale nettverkene som har tette bånd og sterk lojalitet opprettholder lokale normer (Milroy, 1987, s. 182). Dette kan forstås som at språket er mer likt enn i nettverk med svake bånd, som dermed vil være mer utsatt for ytre påvirkning (Milroy, 1987, s. 182). I sin artikkel om språklig identitet og dialektutjamning i Nord-Norge kobler Kjetil Jensen (2005, s. 49) nettverk med tette bånd til en sterk lokal identitet som en for eksempel finner i demografisk stabile bygdesamfunn. Med utgangspunkt i nettverksteorien kan vi si at dersom Vestlandet har en sterk regional identitet, vil språket være mer likt, og det kan oppstå et opposisjonsforhold til verden utenfor (Sandøy, 2008, s. 213). Ifølge Sandøy (2008, s. 213) hindrer dette at språktrekk sprer seg på tvers av nettverk på grunn av den forsterkede indre lojaliteten, og kan derfor skape avstand til andre sosiale nettverk. Et tett nettverk realiseres trolig gjennom språklig tilpasning der språkbrukerne skaper nærhet til hverandre og avstand fra personer utenfor regionen. Bruken av nynorsk i denne regionen kan trolig være et eksempel på dette. Med teaterets identitetsforståelse ser det ut til at de dermed forsterker sin posisjon ved å skape nærhet til den regionale identiteten.

En utfordring med denne forståelsen av den regionale identiteten er at den svekker forholdet Bergen har med regionen og den vestnorske identiteten blir knyttet til opposisjonsforholdet by og bygd. Et stort flertall av befolkningen i Vestland fylkeskommune er bosatt i Bergen kommune, der bokmål fungerer som administrasjonsspråk for kommunen. Dette kan stride mot hva Det vestnorske teateret går i retning mot når de snakker om en identitet forankret i det vestnorske. Ikke bare er Bergen kommune en bokmålskommune, men Bergen bymål bærer også preg av å gå i retning bokmålsnær tale som ikke er i tråd med scenespråkene teateret opererer med. Slik sett blir det ikke mulig å bruke bergensk på Det vestnorske teater, som igjen vil bety at teateret ikke anser bergensk som en del av den vestnorske identiteten.

2.2.3. Tilpasningsteori og publikumsdesign

For å undersøke språket som brukes i teateret, har det vært nødvendig å ta i bruk teorier om kommunikasjon og språklig tilpasning. Akkomodasjonsteorien til Howard Giles og Phillip M. Smith (1979) forklarer hvorfor språkbrukere endrer og tilpasser språkbruken sin ut ifra hvem de kommuniserer med. Garrett (2010, s. 105) illustrerer hvordan teorien fungerer gjennom å

vise hvordan språkbrukere enten konvergerer eller divergerer språket med samtalepartneren sin. Konvergens vil si at taleren nærmer seg mottakeren, noe som bidrar til å skape mindre avstand (Giles og Smith, 1979, s. 46). Divergens vil på den andre siden gjøre det motsatte ved å skape en større avstand gjennom å trekke frem språklige forskjeller. Ifølge Giles og Smith (1979, s. 47) kan fire prosesser forklare hvorfor vi akkomoderer til samtalepartneren vår.

Den første prosessen, *likhetsattraksjonsprosessen*, handler om at jo likere vi er samtalepartneren når det gjelder holdninger og verdier, dess mer sannsynlig er vi til å konvergere for å bli mer lik (Giles og Smith, 1979, s. 47). Det er sannsynlig at resultatet av konvergens er økt attraksjon og forståelighet hos samtalepartneren som resultat. Videre dreier *sosialutvekslingsprosessen* seg om at konvergens vil føre til en belønning i form av godkjenning eller økt attraksjon fra samtalepartneren (Giles og Smith, 1979, s. 48). Da blir fordelene og ulempene ved å konvergere vurdert ut ifra personlige kostnader som en følelse av personlig identitet eller gruppetilhørighet. *Den tilfeldige attribusjonsprosessen* handler om at vi tolker andre språkbrukeres atferd og vurderer samtalepartneren ut fra motiver og intensjoner som vi mener kan begrunne deres atferd (Giles og Smith, 1979, s. 50). Denne prosessen kan altså føre til at konvergens kan vekke både mistenksomhet og positive reaksjoner, ut ifra talerens inntrykk (Giles og Smith, 1979, s. 50). Til slutt handler *prosessen med intergrupps særpreg* om at en har tilhørighet i en gruppe, og at en vil vise denne tilhørigheten i møte med andre mennesker (Giles og Smith, 1979, s. 52). Dette gjøres gjerne gjennom å divergere slik at gruppetilhørigheten tydelig blir signalisert og ulikheter markeres (Giles og Smith, 1979, s. 52). Det finnes altså ulike forklaringer på hvorfor vi tilpasser språket til samtalepartneren vår, og dette skjer både bevisst og ubevisst i samtale med ulike mennesker.

Mens Giles' tilpasningsteori dreier seg om spontan språkbruk, har Allan Bell utformet *Audience Design Theory* (1984) eller publikumsdesign som dreier seg om planlagt tale (Garrett, 2010, s. 111). Med utgangspunkt i en planlagt tale innebærer publikumsdesign at språkbrukeren ikke har samme mulighet til å konvergere eller divergere i kommunikasjonssituasjonen ut ifra responsen mottakeren gir (Garrett, 2010, s. 111). Teorien forutsetter at taleren konvergerer eller divergerer før kommunikasjonssituasjonen oppstår, og ut ifra hvordan hen tror publikummet vil reagere (Garrett, 2010, s. 111). Teorien ble utarbeidet etter Bells doktorgradsprosjekt som omhandlet konvergering og divergering hos nyhetsankere i ulike radiostasjoner i Auckland, New Zealand på 1970-tallet (Coupland, 2007, s. 58). Han fant stor språklig variasjon i to av radiostasjonenes nyhetssendinger som viste seg å være lest av de samme nyhetsankerne. Etter

å ha undersøkt ulike faktorer som kunne stå bak den språklige variasjonen, ble det klart for Bell at variasjonen handlet om at det var ulike publikumsgrupper hos de to radiostasjonene (Coupland, 2007, s. 59). Tilpasningen ble knyttet til stil og variasjon, der den samme taleren kommuniserte med ulike publikum. Slik ble altså designteorien utformet, og særlig ett punkt oppsummerer hovedtanken med teorien: «Speakers design their style primarily for and in response to their audience» (Coupland, 2007, s. 60). Punktet viser hovedideen med teorien som er at taleren tilpasser sin egen talerstil for publikummet. Variasjonen har dermed rot i hvilket publikum taleren skal kommunisere med. Videre hevdes det at publikumsdesign innebærer å gjøre talerstilen så likt publikum som mulig (Coupland, 2007, s. 60). Publikumsteorien er tilpasset et tenkt publikum der taleren ikke har mulighet til å få direkte respons fra mottakeren, slik at det er nødvendig å ta avgjørelser i forkant av kommunikasjonssituasjonen ut ifra ønsket respons. Med publikumsdesign er det mulig å forklare bakgrunnen for hvilke språklige valg som blir tatt i teateret og hvorfor skuespillerne snakker som de gjør.

For mitt prosjekt kan publikumsdesign innebære at oppsetningen på Det vestnorske teateret vil tilpasse sin talerstil til publikummet sitt. Teoriene illustrerer hvordan en kan tilpasse seg publikum enten om det er planlagt eller spontan bruk av tale. Gjennom begge teoriene kan divergens og konvergens brukes i relasjon til publikum. Konvergens kan skapes ved å ta i bruk samme eller lignende talerstil som publikum, som å bruke vestnorske dialekter for et vestnorsk publikum for å skape nærhet. Divergens kan imidlertid også brukes, ikke kun for å skape avstand, men trolig også som et språklig virkemiddel. Dersom et stykke er satt tilbake i tid kan skuespillerne ta i bruk eldre former som bidrar til å skape en illusjon om at de er fra en annen tid.

I sammenheng med språklig tilpasning mener jeg at det også vil være relevant å trekke frem språklige *register* og *indeksikalitet* for å forstå den språklige praksisen i teateret. *Register* viser til måter å snakke på, og kan innebære både bruk av dialekt og ulike stiler som for eksempel slang (Gjefsen, 2024, s. 83). For mitt prosjekt vil dialekter og normalisert nynorsk tale være eksempler på språklige registre. Vi har gjerne flere register som kan brukes, og ulike kommunikasjonssituasjoner krever som regel at vi tilpasser språket for å passe formaliteten i situasjonen med det som kan kalles *registervariasjon* (Akselberg, 2008, s. 135). Registervariasjon kan altså knyttes til stil, og på samme måte som at ulike stiler kan peke på perioder og retninger innen kunst, kan stil også beskrive grupper og individ (Eckert, 2008, s.

455). Registervariasjonen kan trolig brukes for å forstå hvilken funksjon ulike språktrekk, talemål eller stiler i oppsetningen har.

Mens registervariasjonen kan forklare hvordan en språkbruker tilpasser seg formalitetsgraden i en kommunikasjonssituasjon, kan *indeksikalitet* brukes for å vise til språkets sosiale betydningspotensial (Hårstad, Mæhlum og Van Ommeren, 2021, s. 37). Indeksikalitet viser til hvordan den språklige variasjonen i en situasjon, ut ifra assosiasjoner, kan utløse forventninger hos lytteren om hvem taleren er (Hårstad, Mæhlum og Van Ommeren, 2021, s. 38). En dialekt eller et språktrekk kan slik knyttes til stereotypiske oppfatninger om språk (Hårstad, Mæhlum og Van Ommeren, 2021, s. 38). Gjefsen (2024, s.318) bruker varianten *åssen* som eksempel på språkets indeksikalitet i teateret og sier at: «Plassert i eit elles normalisert språk, indekserer dei få tilfella av varianten i *En handelsreisendes død* (1951) at karakteren høyrer til i arbeidarklassen». Slik kan indeksikalitet brukes for å gi publikum opplysninger om karakterene og miljøet i et stykke på lik linje med scenografien (Gjefsen, 2014, s.117).

3. Metode

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for de metodiske valgene som er gjort i prosjektet mitt. Først vil jeg begrunne valget om å kombinere to metoder: observasjon og kvalitativt intervju. Så presenteres valg av forestillingene som ble observert og informanten jeg intervjuet. Deretter viser jeg hvilke forberedelser jeg gjorde, og selve gjennomføringen av undersøkelsene. Videre vil jeg gjøre rede for hvordan jeg har analysert funnene jeg har gjort før jeg avslutningsvis trekker frem min rolle som forsker og de forskningsetiske hensynene som er knyttet til prosjektet.

3.1. Valg av innsamlingsmetode

Valget av hvilken metode jeg skulle bruke for datainnsamling i mitt prosjekt er basert på hva jeg ville finne ut av, og hvordan jeg kunne få så gode svar som mulig. Problemstillingen min handler om hvordan scenespråket realiseres i tale på Det vestnorske teateret og om nynorsk og dialekt har ulike formål på scenen. Formålet med prosjektet er dermed å få et nærere innsyn i den språklige praksisen på teateret. Med denne problemstillingen som grunnlag for prosjektet har jeg valgt en kvalitativ metode. Kvalitativ metode retter søkelyset mot egenskaper eller karaktertrekk ved sosiale fenomen som studeres, og er med på å fremheve prosesser og mening som ikke er mulig å måle kvantitativt (Thagaard, 2018, s. 78). I en sosiolingvistisk sammenheng blir kvalitativ metode brukt når målet med undersøkelsen er å få en dypere innsikt og for å forstå sammenhengene mellom språk og språkbrukere (Akselberg og Mæhlum, 2008, s. 77). Da blir enkeltindivider brukt til å hente inn kunnskap om hvordan de opplever og tolker verden og den språklige virkeligheten rundt seg (Akselberg og Mæhlum, 2008, s. 78).

Etter inspirasjon fra masteroppgavene til Årdal (2021) og Reknes (2021) som har utført lignende undersøkelser, har jeg også valgt en todeling innenfor kvalitativ metode, med både observasjon og intervju for å samle inn data. Å kombinere metoder for den samme undersøkelsen kalles for metodetriangulering og gjør det mulig å nærme seg problemstillingen på ulike måter, noe som vil styrke validiteten (Bugge, 2020, s. 229). Ifølge Tove Thagaard (2018, s. 12) er intervju og observasjon de to metodene innenfor kvalitative undersøkelser som er mest brukt. Et alternativ hadde vært å kun basere prosjektet mitt på kvalitative intervju der jeg fikk ulike synspunkt på scenespråket fra ulike informanter med relasjon til teateret. Utfordringen med dette er imidlertid at prosjektet mitt kun ville tatt utgangspunkt i

informantenes oppfatninger og holdninger rundt scenespråket uten å kunne trekke frem funnene fra observasjonen. Svarene fra informanten viser til erfaringer, men ikke til den faktiske situasjonen. Erfaringene kan være en annen enn det observasjonen viser, slik at en kombinasjon av metodene er nødvendig for å styrke validiteten. Å kun bruke observasjon som metode mener jeg ikke ville ha vært tilstrekkelig for å kunne svare på forskningsspørsmålene ettersom de også krever innsikt fra aktuelle personer på teateret.

Den første innsamlingsmetoden jeg har valgt er observasjon av prøver og ferdig oppsetning av stykket. Observasjon brukes for å studere mellommenneskelige interaksjoner i sosiale situasjoner (Thagaard, 2018, s. 63). Denne metoden fungerer godt for å gi innsikt i personers atferd og hvordan ulike individer forholder seg til hverandre (Thagaard, 2018, s. 12). Observasjon kan gjennomføres med fullstendig deltakelse av forskeren på den ene siden, og fullstendig observasjon, altså uten deltakelse av forskeren, på den andre (Thagaard, 2018, s. 69). Et tredje alternativ er deltakende observasjon som kommer i mellom deltakelse og observasjon.

For mitt prosjekt er fullstendig observasjon mest aktuelt, ettersom individene som blir observert er skuespillere på en scene og det er denne situasjonen som skal observeres. Fullstendig observasjon er også mest aktuelt ettersom for mye deltakelse fra min side kanskje kunne ha påvirket samhandlingen mellom skuespillerne. Sannsynligvis hadde jeg heller ikke fått lov til å blande meg i prosessen. Gjennom å bruke observasjon som metode fikk jeg oversikt over hvilke språklige variabler som ble brukt i oppsetningen, og jeg kunne studere den språklige praksisen på teateret. For å kunne gjøre dette utviklet jeg et observasjonsskjema der jeg registrerte variantene av språklige variabler som skulle bidra til å undersøke realiseringen av scenespråket (se skjemaet under). Formålet med denne metoden var først og fremst å undersøke om skuespillerne vekslet mellom dialekt og normalisert nynorsk tale og eventuelt om vekslingene hadde noen sammenheng med kommunikasjonskonteksten de oppsto i. Stykket jeg observerte vil fungere som primærkildematerialet og dermed også som grunnlaget for prosjektet mitt, siden det kvalitative intervjuet i stor grad også handler om dette stykket.

Med det kvalitative forskningsintervjuet får forskeren mulighet til å forstå verden gjennom informantens blikk (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 20). Intervjuet gjør det mulig å trekke frem personers erfaringer og vise deres opplevelse av verden eller se hvordan de begrunner sine handlingsvalg (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 20). Jeg har valgt å ta i bruk intervju som den

andre innsamlingsmetoden for å få innsikt og forståelse fra personen ansvarlig for den språklige praksisen på teateret. Gjennom å intervju språkkonsulenten på teateret fikk jeg mulighet til å undersøke språklig praksis på en annen måte enn med observasjon. Intervjuet ga meg synspunktene til språkkonsulenten, og jeg kunne få svar på spørsmål jeg hadde dannet meg under observasjonen. Dette styrker prosjektet mitt fordi det kan si noe om hvilke motivasjoner som ligger bak den språklige praksisen på teateret.

For å bruke intervju som metode har jeg valgt en delvis strukturert tilnærming, noe som innebærer at temaene for intervjuet er fastlagt på forhånd, men at rekkefølgen på de ulike spørsmålene bestemmes underveis i intervjuet. En annen mulighet er at forskeren stiller med en detaljert rekkefølge av formulerte spørsmål (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 162). Med et delvis strukturert intervju fikk jeg muligheten til å bekrefte observasjonene mine, be om eksempler og få grundigere svar på det jeg lurte på. Jeg fikk også muligheten til å komme med nye spørsmål underveis i intervjuet. Intervjuet kan videre brukes til å bekrefte det som er observert eller gi helt andre opplysninger. Begge utfallene vil være interessante å undersøke, og derfor mener jeg at et kvalitativt intervju vil styrke mitt prosjekt. Et argument mot å bruke denne innsamlingsmetoden er ifølge Steinar Kvale og Svend Brinkmann (2015, s. 200) at resultatene ikke kan generaliseres fordi det kun er en person som blir intervjuet. Mitt formål med prosjektet er imidlertid ikke å generalisere, men heller undersøke den språklige praksisen på teatre med utgangspunkt i en oppsetning på Det vestnorske teateret. Forhåpentligvis vil min undersøkelse kunne gi kunnskap om andre oppsetninger som settes opp på dette teateret eller på andre teatre som bruker nynorsk som scenespråk.

3.2. Valg av datamateriale

3.2.1. Valg av teater og stykke

Da jeg skulle velge teater og oppsetning å observere, var å ta kontakt med ulike teatre det første steget. Som nevnt i kapittel 1.1. bruker Det vestnorske teateret både nynorsk og dialekt som scenespråk og utpekte seg derfor som særlig aktuelt for min undersøkelse. Da de viste seg å være positive til å være med i prosjektet, startet prosessen med å velge ut hvilken oppsetning jeg skulle basere masterprosjektet mitt på. Teateret var tidlig ute våren 2023 med å annonsere oppsetningen av *Amadeus* som skulle vises høsten 2023, og jeg valgte dette som min primærkilde for prosjektet. Stykket utpekte seg som et spennende forskningsprosjekt fordi normalisert nynorsk tale ville bli brukt som scenespråk, men også fordi stykket var satt tilbake

i tid, var flerspråklig og fordi karakterene i stykket tilhørte en hoffkultur. Dette åpnet for å undersøke hvordan språket kan brukes for å illustrere tid, sosial status og hvordan flerspråklighet kan brukes for et norsk publikum. Videre er stykket oversatt fra engelsk, noe som ga meg ideen om å også kunne se på de språklige valgene som er blitt tatt i oversettelsen. Manuset ble sendt til meg i forkant av observasjonen, noe som gjorde at jeg ble kjent med stykket og fant ut hvilke scener jeg kunne hente mye data fra.

3.2.2. Valg av informant til kvalitativt intervju

Når det gjelder valg av informant til intervjuet var det viktig å finne noen som kunne gi meg innsikt i den språklige praksisen, og hvorfor ulike språklige valg ble tatt. Derfor var det viktig for meg å intervju den som tok de språklige valgene på teateret og hadde ansvar for den språklige utformingen, ikke skuespillerne som brukte språket på scenen, til tross for at dette også kunne ha vært interessant å utforske. Selv om skuespillerne har en viktig oppgave i å gjøre rollen de spiller troverdig, arbeider de nok ut fra et ferdig manus. For mitt prosjekt var det mer naturlig å intervju noen som sto bak de språklige valgene på teateret. Under e-postkorrespondansen min med kommunikasjonsansvarlig på teateret, ble mine e-poster videresendt til språkkonsulenten på teateret, som også arbeidet som dramaturg og regissør, og hadde arbeidet tett med denne oppsetningen. Han tok kontakt med meg og sa at han var interessert i å snakke om språket i stykket. Valget av informant falt dermed naturlig på språkkonsulenten. Ved å kun ha en informant forsvant muligheten med å få ulike perspektiver og holdninger til planlagt tale i teateret. Likevel kan en informant bidra rikelig med innsikt om realiseringen av scenespråket og hvordan en kan forstå planlagt tale på scenen. På dette grunnlaget kunne språkkonsulenten bidra med relevant datamateriale til prosjektet mitt.

3.3. Datainnsamlingen

For å samle inn data er det nødvendig å velge ut fremgangsmåten. Når denne er valgt må en forberede innsamlingen av data slik at den blir gjort på best mulig måte. Formålet med dette er å sikre seg relevant data som kan brukes i prosjektet. Når datainnsamlingen er gjennomført må funnene gjennomgås. For min oppgave var observasjonsnotater og transkripsjon av intervjuet som ble bearbeidet. Etterpå ble funnene analysert for videre bruk i oppgaven.

3.3.1. Forberedelser

Valg av språklige variabler

I forkant av observasjonen fikk jeg tilsendt manuset til stykket som var blitt oversatt fra engelsk til nynorsk. Da fikk jeg lest gjennom hele stykket og gjort meg kjent med hvilke scener jeg kunne hente mye data fra. Gjennomlesningen var også en faktor for hvilke språklige variabler jeg valgte å ta med, ettersom jeg så hvilke variabler som hadde høy frekvens. De språklige variablene som ble valgt ut skulle vise forskjell mellom dialekt og normalisert nynorsk tale på teaterscenen. Jeg hadde også valgt å ha en åpen kategori for språktrekk jeg fant interessante under observasjonen. Under observasjonen noterte jeg meg dermed forhåndsdefinerte språklige variabler og variabler jeg vurderte som relevante der og da. Språktrekkene som ble bestemt i forkant av observasjonen er trekk som har en norm innenfor nynorsk rettskriving, og som har stor variasjon i dialektene. Edit Bugge (2020, s. 218) understreker at valg av antall språklige variabler i en undersøkelse vil variere, men at en kan ha færre variabler dersom de har høy frekvens. Variablene jeg har valgt er derfor spørreord, presens av svake verb og diftonger som er høyfrekvente variabler.

Spørreord har stor variasjon i dialektene men det er særlig ord med *kv-* i fremlyd som *kva*, *kvenn* og *kvifor*, som er mest utbredt (Skjekkeland, 2005, s. 87). I vestnorsk er det også bortfall av *-v* slik at former som *ka:*, *kòss* og *kem* også forekommer (Skjekkeland, 2005, s. 87). I østnorsk er det derimot mer vanlig å ha spørreord med *h-* og *v-* som *hå*, *va*, i tillegg til former der *h* og *v* har falt bort slik at formene blir *åssen* og *åffer* (Skjekkeland, 2005, s. 87). Rettskrivingsnormen for nynorsk tillater *kv-* og i noen tilfeller *k*. Spørreordet *å* eller med *å-* som *åssen* og *åffer* er ikke tillatt i nynorsk rettskriving (men *åssen* er tillatt i bokmål), og vil derfor anses å være påvirkning fra dialekt.

Bøyingen av svake verb i presens kan ha variasjon både med hensyn til bortfall av endelses-*r* og når det gjelder hvilken trykklett vokal som brukes (Skjekkeland, 2005, s. 87). Endelses-*r* er beholdt i store deler av østnorsk, vestover mot Ryfylke i tillegg til i mange av bymålene (Skjekkeland, 2005, s. 87). Noen dialekter i Trøndelag og Nord-Norge har i tillegg apokope av endelsesvokalen som også vil skille den fra skriftformen (Skjekkeland, 2005, s. 129). Innenfor nynorsk rettskrivingsnorm er det alltid endelses-*r* i presens av svake verb, med unntak av

kortverb og j-verb som har kortform i presens. Å kutte endelses-r vil derfor vise til dialekten til skuespilleren.

De norrøne diftongene *ei*, *ey* og *au* er i det meste av norske dialekter beholdt i utlyd, før vokal og før kort konsonant (Skjekkeland, 2005, s. 47). I Sogn, på Voss og i Hardanger er det spesielt norrønt *a* og *o* som har blitt diftongerte (Skjekkeland, 2005, s. 44). I Nord-Trøndelag, Nord-Norge, deler av Vestlandet og i midlandsmålene kan en finne forkorting av diftonger før lang konsonant, slik at diftongen får samme kvantitet som korte vokaler, men med en diftongisk uttale (Skjekkeland, 2005, s. 49). Monoftongering forekommer imidlertid helt fra Romsdal i vest, gjennom Sør-Trøndelag, og sørover til bygdene rundt Mjøsa. Her blir formene <draum>, <straum> og <gløyme> monoftongerte til *drømm*, *strømm* og *glømme* (Skjekkeland, 2005, s. 47). I nynorsk rettskriving blir diftonger brukt i preteritumsformer og i substantiver som for eksempel <blei> og <draum> i ord som hadde diftong i norrønt, og i noen nyere lånord. Observasjonen vil vise hvordan skuespillerne forholder seg til disse formene, og hvis skuespilleren har monoftongering i dialekten, og bruker det på scenen, er dette et tydelig tegn på at skuespillerens private dialekt er viktigere enn nynorsk for teateret.

Etter at de nevnte språktrekkene var valgt ut, ble de satt inn i et standardisert skjema i egne kolonner. Den første kolonnen var forbeholdt skuespillernes opprinnelige dialekter. Dette ble skrevet inn under observasjonen der jeg skrev ned mitt umiddelbare inntrykk av talemålet deres. Dialektene ble senere bekreftet av språkkonsulenten. Deretter var det språktrekkene som ble ført opp, og til slutt den åpne kategorien. Loddrett i skjemaet var navnene til karakterene i stykket. Slik kunne jeg notere meg hvem som sa hva og hvilket språktrekk det var snakk om. Det er derimot ingen kolonne for å skille mellom normalisert nynorsk tale og dialekt, da dette ble gjort i analysen av funnene. Denne tabellen viser observasjonsskjemaet som ble brukt for å notere under prøvene og premieren av stykket:

Navn	Opprinnelig dialekt	Spørreord	Presens av svake verb	Diftong eller monoftong	Åpen kategori
Salieri					
Mozart					

Constanze					
Keiser Josef II					
Orsini- Rosenberg					

Tabell 1: Skjema som ble brukt under observasjonen.

For å teste brukbarheten til skjemaet og de valgte språktrekkene gjennomførte jeg to pilottester ved at jeg så på en film og et stykke på Fjernsynsteateret til NRK der det var mye bruk av dialekt. Slik fikk jeg øvd på å notere ned språktrekkene og plassert de i riktig kategori.

Intervju

Etter at observasjonen var gjennomført, tok jeg kontakt med språkkonsulenten og avtalte tid for intervjuet. Som forberedelse utformet jeg en intervjuguide bestående av 18 spørsmål, som handlet om teaterspråk, nynorsk i teateret og språket i det aktuelle stykket. Den ligger som vedlegg 2. Under utformingen av intervjuspørsmålene var det viktig å ha så åpne og ikke-ledende spørsmål som mulig, men intervjuguiden min inneholder også ledende spørsmål. Bruk av ledende spørsmål kan være problematiske fordi informanten kan få en forventning om at hen skal være enig eller uenig med intervjueren. Dette vil påvirke mulighetene for å kunne svare fritt (Thagaard, 2018, s. 97). Kvale og Brinkmann (2015, s. 201) mener imidlertid at ledende spørsmål er nyttige i kvalitative intervju for å sjekke intervjusvarenes reliabilitet og for å kunne verifisere intervjuerens fortolkninger. Slik mener de at reliabiliteten kan styrkes gjennom ledende spørsmål, og understreker også at informanten selv kan velge å avvise intervjuerens spørsmål (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 202). De ledende spørsmålene jeg har er derfor ikke så problematiske som først antatt, og fungerer som supplement til de åpne spørsmålene. Intervjuguiden ble utformet ut ifra forskningsspørsmålene mine, i samarbeid med veileder om hva jeg ville ha svar på, og hvilke spørsmål jeg satt igjen med etter observasjonen. Noen av spørsmålene er også hentet fra Kvangarsnes (2006), Årdal (2021) og Reknes (2021) sine intervjuguides. Jeg valgte å sende språkkonsulenten intervjuguiden i forkant av intervjuet, for å få så gjennomtenkte svar som mulig.

3.3.2. Gjennomføring

Observasjonen av publikumsprøve, privat prøve, generalprøve og premiere ble gjennomført i løpet av fire dager. Under observasjonen ble det gjort notater i skjemaet jeg hadde utarbeidet på forhånd. Den første prøven ble brukt for å bli vant til å notere ned språktrekk og bli kjent med stykket. Den andre dagen var jeg på en privat prøve der de gikk gjennom ulike scener flere ganger for at alt av lyd og lys skulle være på plass. Da fikk jeg i større grad gjort gode feltnotater til de aktuelle scenene. Den tredje og fjerde dagen jeg observerte fikk jeg notert ned og bekreftet variabler jeg tidligere hadde vært usikker på.

Etter observasjonen gjennomførte jeg intervjuet med teaterets språkkonsulent. Intervjuet varte i rundt 50 minutter, og ble tatt opp med opptaksutstyr som jeg fikk låne av UiB. Jeg valgte å ta opptak av intervjuet for å øke etterprøvbareheten og for å kunne bruke all min oppmerksomhet på hva som ble sagt der og da. Fordelen med dette var at jeg fikk med meg alt informanten sa under intervjuet, noe som hadde vært en større utfordring om jeg skulle ha notert ned det som ble sagt. Intervjuet var delvis strukturert, der jeg stilte spørsmål fra intervjuguiden uten en bestemt rekkefølge utenom første og siste spørsmål, og på grunn oppfølgingsspørsmål, gikk vi også inn på andre temaer. Etter at intervjuet var gjennomført ble lydopptaket transkribert. Transkripsjonen er lagt til som vedlegg 3, men består kun av de delene som brukes i denne oppgaven og ikke transkripsjon av hele intervjuet.

3.4. Analyse av datamateriale

Siden metoden min er todelt, har jeg ansett det som mer oversiktlig å analysere funnene hver for seg. Analysen er derfor todelt, der den første analysen viser funnene fra observasjonen, og den andre funnene fra intervjuet. For analysen av observasjonen tok jeg utgangspunkt i observasjonsnotatene fra prøvene som jeg hadde skrevet inn digitalt i nye skjema. Funnene er sortert etter språktrekk, ikke etter hvilken observasjonsdag eller scene det er snakk om. Skjemaene er utformet slik at navn på karakter i stykket fortsatt står loddrett til venstre i skjemaet med geografisk informasjon under karakternavnet for å vise til opprinnelig dialekt. Deretter følger en kolonne med det aktuelle språktrekket med uttale brukt i stykket, deretter en kolonne med hvordan språktrekket skrives i nynorsk rettskrivingsnorm. Til slutt følger en

kolonne som skal avklare om funnet fra observasjonen avviker fra nynorsk rettskrivingsnorm eller ikke:

Skuespiller Opprinnelig dialekt	Form uttalt i stykket spørreord	Nynorsk skriftform	Avvik
Salieri Ballangen (Nordland)			
Mozart Stavanger (Rogaland)			
Constanze Florø (Vestland)			
Keiser Josef Skarnes (Østnorsk)			
Orsini-Rosenberg Oslo (Østnorsk)			

Tabell 2: Skjema for å vise forhold mellom uttalt form og nynorsk skriftform.

Etter hvert skjema følger et avsnitt med kommentarer som oppsummerer funnene fra hvert språktrekk. Etter at alle skjemaene er presentert følger en større oppsummering av funnene. Deretter blir den åpne kategorien presentert. Den åpne kategorien består av språktrekk jeg fant interessante under observasjonen, men som ikke passet i noen av de forhåndsbestemte variablene. Den åpne kategorien innebærer også funn av formalitet og flerspråklighet som vil bli analysert i et eget delkapittel som ren tekst og ikke i skjema.

Den andre analysen tar for seg funnene fra intervjuet med språkkonsulenten. Etter et intervju understreker Randi Neteland (2020, s. 52) at forskerens oppgave er å fortolke, forstå og finne mening i intervjuet. For å gjøre dette har jeg gjennomført en innholdsanalyse, som vil si at innholdet i datamaterialet blir gjennomgått systematisk for å finne relevant informasjon og meningsinnhold (Grønmo, 2016, s. 175). Den relevante informasjonen blir deretter bearbeidet, systematisert og registrert slik at det kan brukes som datagrunnlag for prosjektet (Grønmo, 2016, s. 175). Datamaterialet fra intervjuet ble systematisert ved at innholdet ble kategorisert tematisk. Kategoriene for å analysere intervjuet er 1. nynorsk som scenespråk, 2. dialekt som scenespråk og 3. formalitet og flerspråklighet. Kategoriseringen ble gjort gjennom fargekoding av innholdet og deretter satt sammen i de ulike temaene. Kvale og Brinkmann (2015, s. 226)

forteller at koding skjer gjennom å først lese gjennom den aktuelle teksten som skal analyseres og kode relevante avsnitt, i mitt tilfelle er det transkripsjonen av intervjuet. Deretter kan de kodede avsnittene trekkes frem for ny granskning og eventuelt bli omkodet (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 226). Kodingen fungerer som et utgangspunkt for meningsfortolkning og lange uttalelser fra intervjuet blir redusert til noen få kategorier (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 228).

3.5. Etiske vurderinger, utfordringer og forskningskvalitet

3.5.1. Utfordringer og etiske vurderinger

For observasjonen av stykket noterte jeg for hånd med penn og papir. Et alternativ hadde vært å ta opptak av prøvene. For dette prosjektet fremsto likevel håndskrevne observasjonsnotater som det mest praktiske. For eksempel ville det vært vanskelig å få tillatelse til opptak. Ved slik manuell observasjon har det ikke vært mulig for meg å registrere alle de språklige variablene som ble realisert på scenen. En annen utfordring ved å bruke observasjon som metode er at funnene jeg har gjort er subjektive og basert på mine holdninger og forventninger, for eksempel etter at jeg hadde lest manuskriptet på forhånd. Jeg har imidlertid hatt et kritisk syn på mine egne fortolkninger i analysen (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 279). Det samme gjelder for analysen av intervjuet med språkkonsulenten, der jeg også har hatt et kritisk blikk på egne holdninger og tolkninger.

De etiske vurderingene dreier seg om bruken av informanter til observasjon og intervju. Både skuespillerne og språkkonsulenten har blitt anonymisert så mye som mulig, men navn på teater, stykket, stillingstittel og skuespillernes geografiske tilhørighet gjør det mulig å finne ut hvem informantene er. Det er imidlertid ingen personlig eller sensitiv informasjon som blir delt. Dette fikk alle informantene beskjed om gjennom et informasjonsskriv jeg sendte til teateret, slik at de var kjent med hva det innebar å delta i prosjektet (vedlegg 1). Både observasjonen og intervjuet ble registrert i RETTE (System for risiko og etterlevelse), som behandler personopplysninger i forskningsprosjekter og studentoppgaver ved UiB.

3.5.2. Forskningskvalitet

Når det gjelder forskningskvalitet trekker Neteland og Aa (2020, s. 15) frem hvordan etterrettelighet, transparens og selvrefleksivitet er med på å øke reliabiliteten i kvalitativ forskning. Høy reliabilitet er en forutsetning for validiteten til konklusjonen som trekkes (Neteland og Aa, 2020, s. 15). I dette metodekapittelet har jeg vært så transparent som mulig i å presentere min metode, ved å tydelig vise hva jeg har gjort for å gjennomføre undersøkelsen min. Som tidligere nevnt har det ikke vært mulig for meg å registrere alle språklige variabler under observasjonen. Jeg vil likevel argumentere for at observasjonen som gikk over fire dager ga meg mulighet til å være sikker på de språklige variablene jeg registrerte. Gjennom datainnsamlingen har jeg vært bevisst både disse utfordringene og fordelene med metoden, og hvordan min egen subjektivitet kan ha påvirket undersøkelsen. Men jeg mener metoden jeg har valgt er så grundig at det sikrer kvalitet.

Intervjuet jeg gjennomførte ble analysert med tydelige kategorier som Neteland (2020, s. 65) mener er med på å gi god validitet. Hun (2020, s. 65) forteller videre at kvalitativt intervju ikke har høy reliabilitet om en forstår reliabilitet som at intervjuet kan gjenskapes av en annen forsker å få samme svar. Intervju som metode krever transparens, altså at forskningsdataene må synliggjøres slik at andre kan se hvordan forskeren har kommet frem til den aktuelle tolkningen (Neteland, 2020, s. 65). På denne måten blir metoden reliabel og forstått som etterprøvable (Neteland, 2020, s. 65). Observasjon i seg selv er ikke objektiv og vil i likhet med kvalitativt intervju ikke være i tråd med den tradisjonelle forståelsen av validitet og reliabilitet (Kjelaas, 2020, s. 46). Ifølge Irmelin Kjelaas (2020, s. 46) fører metoden til at både funnene og analysen blir situerte og subjektive, men hun trekker frem at gjennom å være transparent med hvordan forskningen er situert, sikrer man vitenskapelig etterrettelighet og kvalitet. Jeg vil også trekke frem at å kombinere to metoder også kan bidra til å gi økt validitet til funnene dersom jeg får liknende resultat (Neteland og Aa, 2020, s. 17). Dersom funnene fra metodene går i ulike retninger, er dette også et interessant resultat (Neteland og Aa, 2020, s. 18).

4. Analyse – Funn fra observasjon

I dette analysekapittelet kommer jeg til å presentere funnene jeg har gjort under observasjonen av prøvene og premieren på teateret. Funnene er sortert i hver sin tabell ut ifra hvilke språktrekk jeg viser funnene fra. Jeg vil altså vise frem funn fra et språktrekk om gangen, der jeg har samlet funnene som er gjort hos de ulike karakterene. Språktrekkene som er tatt med er spørreord, presens av svake verb og diftonger. I tillegg til disse språktrekkene, er det en egen tabell kalt åpen kategori. Funnene i denne tabellen er språklige variabler jeg noterte ned under observasjonen, men som ikke passet med noen av de andre språktrekkene. Hver tabell er utformet slik at første kolonne viser til karakteren i stykket og den opprinnelige dialekten til skuespilleren. Neste kolonne viser hvordan språktrekket er uttalt i stykket. Deretter kommer en kolonne som viser hva som er korrekt ifølge nynorsk rettskriving. I siste kolonne blir avvik markert med enten *ja*, *nei* eller *variasjon*. *Variasjon* brukes dersom funnene viser flere uttalemåter.

Før jeg går gjennom funnene fra observasjonen vil jeg først gå gjennom de ulike karakterene i stykket. Deretter vil jeg gå over til å se på språktrekkene og kommentere tabellene. I kommentarene trekker jeg tidvis frem skuespillernes opprinnelige dialekter som mulige faktorer som spiller inn. For å kommentere på de ulike dialektene har jeg tatt i bruk dialektoversiktene til Per David Ølmheim (1983), Eskil Hansen (1990), Ernst Håkon Jahr (1990), Svein Lie (1990), Geir Wiggen (1990), Helge Omdal (1990), Anne Marit Bødal (2003) og Martin Skjekkeland (2005). Ølmheim og Bødal sine oversikter handler om talemålet i Sogn og Fjordane. Hansen brukes for å skildre talemålet i indre Østlandet, Lie for Nordland og Wiggen for Oslo bymål. Skjekkeland og Omdal blir i størst grad brukt for å beskrive Stavanger bymål, men Skjekkeland brukes også som supplement for å snakke om alle dialektene. Det er imidlertid ikke sikkert at skuespillernes dialekter er helt like de som blir skildret i bøker om norske dialekter. Mange av skuespillerne har sannsynligvis flyttet mye rundt eller endret dialektene sine av andre årsaker. Dialektoversiktene som er blitt brukt er derfor ikke noen fasit på hvordan de som enkeltpersoner snakker, men vil bli brukt for å se på om avvik fra normalisert nynorsk tale kan ha sammenheng med dialektene deres. Deretter vil jeg gi en oppsummering av funnene som er blitt gjort. Avslutningsvis vil jeg se på funn som går på formalitet og flerspråklighet i stykket.

4.1. Presentasjon av karakterene i stykket

I analysen vil jeg bruke navnene på karakterene i stykket når jeg omtaler funnene fra observasjonen. Derfor vil dette delkapittelet brukes for å presentere alle karakterene slik at de er kjente for leseren før analysen begynner. Dette innebærer også å gjøre rede for hvilket språk jeg mener de skal forestille å snakke i stykket, og hvilken dialekt skuespillerne har. Når jeg presenterer dialektene til skuespillerne jeg først til å gjøre rede for hvordan de tre valgte variablene, spørreord, presens av svake verb og diftonger, realiseres i de ulike dialektene, før jeg til slutt gir en generell presentasjon av dialektene. Kjennskap til dialektene vil bidra til å forklare avvik fra nynorsknormalen.

Salieri er en av hovedpersonene i stykket. Han er en italiensk komponist som arbeider i det tysk-romerske hoffet i Wien. Gjennom hele stykket henvender han seg til publikum og kommenterer andre karakterer, handlingen eller forteller om seg selv. Han kommer fra et lavere samfunnslag enn de andre karakterene og han ser ut til å sette den prestisjefulle hoffkulturen svært høyt. Salieri ser på Mozart både som en konkurrent og fiende fordi Mozart er et musikalsk geni. For Salieri fremstår Mozart som for useriøs til å fortjene denne posisjonen som musikalsk geni. Salieri er misunnelig på Mozarts musikalske evner samtidig som det ligger en stor beundring bak denne misunnelsen. Salieri planlegger derfor å svekke Mozart blant annet ved å gjøre det vanskelig for ham å skaffe seg arbeid i Wien.

Dialekten innebærer at spørreord blir realisert med *kv-* i fremlyd (Skjekkeland, 2005, s.186). I likhet med vestnorsk, mener jeg det er sannsynlig at spørreord med *kv-* i fremlyd kan realiseres uten *v* om ordet er trykklett (Skjekkeland, 2005, s.87). For realiseringen av svake verb i presens ser det til å være bortfall av endelses-*r*, men i denne dialekten kan *e*-verb også ha apokope (Skjekkeland, 2005, s.189). Diftongene *ei*, *øy*, *au* blir brukt i de nordnorske dialektene, men for lange konsonanter mener Skjekkeland (2005, s.186) at det vil være en del monoftongering. Videre kjennetegnes dialekten av å være *e/a*-mål, det vil si at alle infinitiver ender på *-e*, mens alle svake hunkjønnsord har *-a* i ubestemt entall (Skjekkeland, 2005, s. 55). Hanssen (1990, s. 152) trekker også frem at det er apokope i dette området, men at en kan finne både infinitiv med apokope og svake substantiv med endelse. Alle hunkjønnsord har endelsen *-a* i bestemt form entall og *-e* i bestemt flertall. Et annet kjennetegn for denne dialekten er palatalisering av lange alveolar i ord som *mann*, *ball* og *redd* (Skjekkeland, 2005, s. 73). Nordnorsk har også hatt mye palatalisering av velarer, men dette er ikke mye i bruk av den yngre generasjonen

(Skjekkeland, 2005, s. 71). Den vanlige uttalen av *-r* i denne dialekten, er en alveolar *r*, som enten ruller eller er en tapp (Skjekkeland, 2005, s. 66). Samtidig kan denne *r*-en i nordnorske dialekter være frikativ. Retrofleks brukes innenfor dette området, men bare etter *r* (Skjekkeland, 2005, s.68). Pronomenformene i dette området er *æ:g/e:g* noe som er karakteristisk for denne delen av Nordland (Hanssen, 1990, s. 153). Skjekkeland (2005, s. 107) trekker frem at disse formene i Nordland mister terreng for formen *æ:*. Videre er pronomenformen *vi:* brukt i Nord-Norge (Skjekkeland, 2005, s. 110).

Mozart er den andre hovedpersonen, og er en tysktalende komponist fra Salzburg i det som i dag er Østerrike. Jeg har av ulike grunner valgt å anse karakteren som tysktalende eller i det minste at han hadde tysk som sitt førstespråk, basert på kunnskap om den ekte Mozart. For det første var Mozart fra den tysktalende delen av Det tysk-romerske riket. Dette betyr likevel ikke at han kun snakket tysk. I likhet med de andre karakterene i stykket, er det nærliggende å tro at han var flerspråklig. Dette kan vi anta ut ifra deres posisjon i samfunnet og hvor mange språk som var i bruk i det tysk-romerske riket. Dette gjelder særlig for Mozart ettersom han tidlig i livet reiste rundt i Europa for å holde konserter (Andreasen, 1991, s. 36).

For det andre har en brevveksling med hans far gitt inntrykk av at tysk var det språket som sto Mozart nærmest. I brevvekslingen forteller Mozart at den tysk-romerske keiseren søker en komponist som kan skrive en opera på tysk og er ute etter noen som forstår det tyske språket (Andreasen, 1991, s. 108). Han anså seg selv som aktuell for denne stillingen. Dette er også med i stykket der Mozart argumenterer for at det tyske språket er minst like vakkert som italiensk, og at bruk av tysk bare vil bare skape mer popularitet for operaformen. Dette var en tid der operaer tradisjonelt ble skrevet og fremført på italiensk, og Mozart var en av de første komponistene til å skrive en opera på tysk. Mozart visste trolig at å bruke tysk ville nå ut til et bredere publikum (Andreasen, 1991, s. 9). Til slutt blir karakteren Mozart i stykket titulert som *Herr Mozart* som kommer fra tysk. Salieri blir titulert som *Signore Salieri* fra italiensk. Derfor trekker jeg slutningen at Mozart trolig var tysktalende, selv om han også brukte andre språk som fransk og italiensk. Hvorvidt Mozart var tysk eller ikke, har betydning for hvordan vi kan forstå karakteren hans i stykket, både med tanke på hans forhold til tysk, men også når han snakker fransk og italiensk.

Videre har Mozart vært musikalsk begavet fra barndommen av, og i stykket vises tydelig hvor mye han er preget av suksessen. Han fremstår som vulgær og useriøs, men det blir klart hvor

musikalsk han er hver gang han fremfører et stykke. Til tross for suksessen har Mozart behov for mer inntekter, og ber blant annet på Salieri om hjelp til å skaffe arbeid. Salieri jobber aktivt med å sabotere Mozart, som resulterer i at han sliter med å få nok inntekter. Skuespilleren som spiller Mozart, er opprinnelig fra Stavanger i Rogaland. Det vil si at spørreordene trolig realiseres med *kv-* i fremlyd og kun *k-* i trykklette ord (Skjekkeland, 2005, s.87). I presens av svake verb ser endelses-*r* ut til å bli beholdt (Skjekkeland, 2005, s.176). I likhet med Salieris dialekt holder også diftongene seg i denne dialekten (Skjekkeland, 2005, s.174). Stavangerdialekten kjennetegnes videre av å ha *a*-mål, altså *a*-ending i infinitiv og svake hunkjønnsord ubestemt form entall (Omdal, 1990, s. 194). Pronomenformene *e:g/æ:g* og *me:/mi* har størst utbredelse i denne delen av landet (Skjekkeland, 2005, s.107). Dialekten kjennetegnes også av lenisering av *p*, *t*, *k*, skarre-*r* og at mange ikke skiller mellom kort *u*-lyd og kort *y*-lyd (Omdal, 1990, s. 194). Innskuddsvokalen *-e* er også vanlig i presens av sterke verb i denne dialekten (Skjekkeland, 2005, s. 174).

Constanze er trolig også tysktalende og blir i løpet av stykket gift med Mozart. Grunnen til at jeg mener hun også er tysktalende er fordi hun og Mozart omtaler hverandre med tyske kjælenavn. Hun blir også titulert som *fräulein* og ikke *signorina* eller *mademoiselle*. Hun og Mozart har det fint sammen, men de har det også vanskelig ettersom Mozart sliter med å finne arbeid. Hun ber Salieri om hjelp til å skaffe Mozart arbeid, og han forsøker å utnytte henne. Skuespilleren er opprinnelig fra Florø i Vestland (tidligere Sogn og Fjordane). Florødialekten realiserer spørreord og diftonger likt som Mozart og Salieri (Skjekkeland, 2005, s.178). Endelses-*r* har også falt bort i svake verb (Skjekkeland, 2005, s.179). Dialekten har *e*-mål, slik at infinitiver og svake hunkjønnsord i ubestemt entall ender på *-e* (Skjekkeland, 2005, s. 177). I bestemt entall får både svake og sterke hunkjønnsord endelsen *-a* (Skjekkeland, 2005, s. 179). Florø-dialekten seg fra andre dialekter i Sogn og Fjordane ved å ha bergenske språktrekk som skarre-*r* i dialekten (Ølmheim, 1983, s. 96). Dette henger sammen med stor innflytting på slutten av 1800-tallet av blant annet bergensere som da har påvirket talemålet i Florø (Bødal, 2003, s. 25). Pronomenformene som er mest i bruk i Florø-dialekten er *æg* og *me* (Ølmheim, 1983, s. 88).

Keiser Josef II er keiser i det tysk-romerske riket med hovedsete i Wien. Han bruker fransk når han snakker til de andre i hoffet, som kan vise til at fransk er hans førstespråk. I begynnelsen av stykket har han invitert Mozart til hoffet for å be ham om å lage en opera på tysk. Dette kan også tyde på at tysk er av en viss betydning for ham. Videre i stykket lager Mozart flere operaer

for keiseren. Skuespilleren er opprinnelig fra Skarnes i Innlandet (tidligere Hedmark). I motsetning til Salieri, Mozart og Constanze har denne dialekten spørreord med *h-* og *v-* i fremlyd, i tillegg til former med bortfall av disse, som *å* og *åssen* (Skjekkeland, 2005, s.87). Når det gjelder presens av svake verb blir endelses-*r* beholdt (Skjekkeland, 2005, s.163). Diftongene ser ut til å bli monoftongerte dersom vokalene blir etterfulgt av en konsonant, men kan også variere fra ord til ord (Lie, 1990, s.105). For eksempel er diftonger i bruk i nyere lånord som *pause* og *streik* (Lie, 1990, s.106). Skarnesdialekten følger jamvektsregelen der noen verb får a-endelse i infinitiv, mens de andre verbene får e-endelse (Jahr, 1990, s. 16). Når det gjelder bøyingen av substantiv i denne dialekten er det *-a*-endelse i bestemt form flertall av hankjønnsord, mens bestemt form hunkjønn får endelsen *-ene* (Lie, 1990, s. 108). Uttalen av *-r* i denne dialekten er i likhet med nordnorsk, en alveolar *r* (Skjekkeland, 2005, s. 66). Som østnorsk dialekt er tjukk *l* og retrofleksjer kjennetegn (Skjekkeland, 2005, s. 159). Pronomenene som blir brukt her er *je, jæi* og *vi* (Lie, 1990, s. 113).

Til slutt er Grev Orsini-Rosenberg operadirektøren ved hoffet, og i likhet med Salieri, snakker han også italiensk. Han er også skeptisk til Mozart, noe som kommer tydelig frem ved at han ikke ser poenget med å lage en opera på tysk. Sammen med Salieri konspirerer de sammen om hvordan de skal sabotere Mozart. Greven er frimurer, og han inviterer Mozart til å bli med i frimurerordenen. Men når Mozart lager en opera som avslører frimurernes hemmelige ritualer, etter oppmuntring fra Salieri, er Orsini-Rosenberg rask til å få ham kastet ut av frimurerordenen. Skuespilleren som spiller Orsini-Rosenberg er opprinnelig fra Oslo, og hans dialekt har som keiseren spørreord på *hv-*, *v-* og *å-*, og beholdt endelses-*r* i svake verb (Skjekkeland, 2005, s.87). Oslomålet bruker derimot alle de norske diftongene (Wiggen, 1990, s.181). Oslomålet har videre ifølge Johannessen (2015, s.236) de siste to hundre årene blitt delt opp i en variant utviklet fra dansk skriftspråk og en som har utviklet seg fra østnorske dialekter rundt Oslo. I dag ser det ut til at det meste av oslomålet har *e*-mål, med innslag av jamvektsmål (Johannessen, 2015, s. 294). I tråd med oslomålet har dialekten til keiseren alveolar *r*, tjukk *l* og retrofleksjer (Wiggen, 1990, s. 181-183). De personlige pronomenene som blir brukt i oslomålet er *jæi/jæ* og *vi* (Wiggen, 1990, s. 184).

En siste karakter er kammerherren Von Strack, men ettersom denne rollen ikke hadde like mange replikker som de andre, fikk jeg ikke gjort meg nok funn til å inkludere denne karakteren i stykket. Det var også tre skuespillere som spilte «Venticelli». De fungerte som formidlere av

informasjon, sladder og rykter til både Salieri og publikum. De snakket for det meste i kor og det var såpass utfordrende å skille dem at jeg valgte å ikke ta dem med i undersøkelsen.

4.2. Presentasjon av funn fra språklige variabler

4.2.1. Spørreord

Skuespiller Opprinnelig dialekt	Form uttalt i stykket	Nynorsk skriftform	Avvik
Salieri Ballangen (nordnorsk)	Kolles, Kolleis, Korleis, Korles Kvifor, Kvifir, Køffir Kva, Ka, Kven, Kæm	Korleis	Variasjon
		Kvifor	Variasjon
		Kva Kven	Variasjon Variasjon
Mozart Stavanger (vestnorsk)	Kva, Ka Kor Kvifor Kolleis Kven	Kva	Variasjon
		Kor	Nei
		Kvifor	Nei
		Korleis Kven	Ja Nei
Constanze Florø (vestnorsk)	Koffor, offår Kor Ka	Korfor/Kvifor	Variasjon
		Kor	Nei
		Kva	Ja
Keiser Josef Skarnes (østnorsk)	Kolles Kva Kvifor Kven	Korleis	Ja
		Kva	Nei
		Kvifor	Nei
		Kven	Nei
Orsini-Rosenberg Oslo (østnorsk)	Va, kva Kvifor	Kva	Variasjon
		Kvifor	Nei

Tabell 3: Oversikt over varianter av språklige variabler, spørreord.

Kommentar tabell 3:

Denne tabellen viser at det er Salieri som veksler mest mellom ulike språklige variabler. Etter Salieri, er det Mozart som kun veksler mellom variablene <kva> og *ka*. Hos alle skuespillerne er det variasjon i realiseringen av <korleis>. Ut ifra funnene ser det ut til at /i/ og /r/ i stor grad forsvinner i uttalen. Uttalen av /r/ ser ut til å bli assimilert med den etterfølgende alveolare konsonanten /l/ og skaper en retrofleks. Ifølge Skjekkeland (2005, s. 69) vil dialekter som ikke har disse assimilasjonene (sør og vest i landet) istedenfor ha fonemsekvenser, altså at begge

konsonantene blir uttalt hver for seg. Dette kan altså forklare hvorfor Salieri, keiseren og Orsini-Rosenberg assimilerer de to konsonantene. For Mozart og Constanze som har skarre-*r* vil det tilsynelatende være mer sannsynlig at å uttale /r/ og /l/ hver for seg. Bortfall av /i/ ser derimot til å peke mot en monoftongering som trolig kan skyldes et raskt tempo som gjør at vokalen forsvinner. Taletempo er nok brukt her for å skape et uttrykk. Alternativt kan monoftongeringen hos keiseren forklares med dialekten hans, der de tradisjonelle diftongene forenkles (Skjekkeland, 2005, s. 47).

Videre er Constanze den eneste som brukes formen <korfor>, der hun også tar vekk *k* på et tidspunkt slik at uttalen ikke ligner på nynorsknormalen. Avviket som kanskje skiller seg mest ut i sammenheng med nynorsk rettskriving er Orsini-Rosenberg sin bruk av den språklige variabelen *va* for det nynorske <kva>. Dette er i tråd med oslomålet og rett uttale for bokmål rettskriving. Sannsynligvis er dette en glipp fra skuespillerens side, og ikke noe som er planlagt fra språkkonsulentens side. Tabellen viser at variasjonen er størst hos Salieri, Mozart og Constanze, og avvikene kan forklares med dialektene deres.

4.2.2. Presens av svake verb

Skuespiller Opprinnelig dialekt	Form uttalt i stykket	Nynorsk skriftform	Avvik
Salieri Ballangen (nordnorsk)	Tryglar, Kranglar Trenger Håper, Vågar, Mistar Høyrer, Høyre Viser Fornekter Spele Kjenner	Tryglar, Kranglar Trenge Håpar/Håper, Vågar/Våger, Mistar/Mister Høyrer Viser Fornektar Speler/Spelar Kjenner	Nei Ja Nei Variasjon Nei Ja Ja Nei
Mozart Stavanger (vestnorsk)	Tyar Nyttar, Giftar, Pratar Reisar Klarar, Klare Gratulerar, Oppsøkar Tilpasse, Spele, Elska, Velsigna Hørar	Tydar Nyttar/Nytter, Giftar/Gifter, Pratar Reiser Klarar/Klarer Gratulerer, Oppsøker Tilpassar, Speler/Spelar, Elskar, Velsignar Høyrer	Ja Nei Ja Variasjon Ja Ja Ja Ja Ja

Constanze Florø (vestnorsk)	Takkar, Hatar, Likar, Meinar, Meine Drøymar Frysar, Fryser, Frys Skremmer Driter, Trenger Koster, Kostar Spela, Lova, Tenke	Takkar, Hatar, Likar Meiner Drøymer Frys Skremmer Drit, Treng Kostar Spelar/Speler, Lovar/Lover, Tenker	Nei Ja Ja Variasjon Nei Ja Variasjon Ja
Keiser Josef Skarnes (østnorsk)	Kysser Likar, Ventar Løftar Ynskjer	Kysser/Kyssar, Likar, Ventar, Løftar/Løfter, Ynskjer/Ønsker/Ønskjer/Ynsker	Nei Nei Nei Nei
Orsini-Rosenberg Oslo (østnorsk)	Varar, Likar, Ovrraskar Bestemmer Trur	Varar/Varer, Likar, Ovrraskar Bestemmer Trur	Nei Nei Nei

Tabell 4: Oversikt over varianter av språklige variabler, presens av svake verb.

Kommentar tabell 4:

Tabellen viser størst variasjon hos Constanze som veksler mellom *-ar-* og *-er-*endelse i presens, og mellom bøyingen av verbet <å fryse> og <å drite> som er sterke verb. Vekslingen mellom *-ar* og *-er*-endelse preger også variasjonene og avvikene hos Salieri og Mozart. Avvikene hos Salieri, Mozart og Constanze er også preget av bortfall av *-r* i presens som kan knyttes til dialektene deres. For eksempel blir verbet <spelar/speler> uttalt *spele* eller *spela* hos alle tre. Denne variabelen er hentet fra en scene med de tre karakterene der de snakker om å spille biljard, så det er mulig at de har påvirket hverandre med denne uttalen. I stykket er det Salieri som sier *spele* først, etterfulgt av Constanze og deretter Mozart. Da er det nærliggende å tro at Constanze og Mozart blir påvirket av Salieri og tilpasser også slik at alle bruker samme uttale. Dette bortfallet av *-r* i presens er noe som går igjen i avvikene til Mozart og Constanze, og i noe mindre grad hos Salieri.

Hos Mozart viser tabellen at han også har bortfall av /d/ når Mozart sier *tydar*. Dette avviket kan nok forklares med at /d/ kommer fra norrøn /ð/, som har falt bort i de fleste norske dialekter mellom og etter vokaler (Skjekkeland, 2005, s. 75). I norsk talemål kan en imidlertid finne enkeltord fra «skriftbundet» uttale som har uttale av /d/ mellom vokaler eller i utlyd, for eksempel *odel*, *gud* og *døden* (Skjekkeland, 2005, s.76). Uttalen kan derfor henge sammen med

dialekt. Hos keiseren og Orsini-Rosenberg er det derimot ikke blitt gjort noen funn som kan regnes som variasjon eller avvik. Alle verbene er bøydd i samsvar med nynorsk rettskriving. Det som derimot skiller seg ut er at keiseren er den eneste som bruker formen <ynskjer>, mens resten brukes <ønsker>. Det er interessant ettersom at skuespilleren er østnorsk og denne formen er nok den som er lengst vekk fra hans egen dialekt.

4.2.3. Diftonger

Skuespiller Opprinnelig dialekt	Form uttalt i stykket	Nynorsk skriftform	Avvik
Salieri Ballangen (nordnorsk)	Ein (Årstall), En Et Heilt, Meir, Blei, Vreide, Aleine, Åleine Høyre Draumar Rest, Menneskeheta Lørdag Tomhet, Tomheit Stoleik Drøyme	Ein Eit Heilt, Meir, Blei, Vreide, Aleine/ Åleine Høyre Draumar Reist, Menneskeheita Laurdag Tomheit Storleik Drøyme	Variasjon Ja Nei Nei Nei Ja Ja Variasjon Nei Nei
Mozart Stavanger (vestnorsk)	Verdilæus, Læurdag Mållæus, Bryllæup, Læus Fleire, Skeit, Åleine, Ein, Eigentleg Høyrd, Døy, Døydd Drømnen, Draumen Brylløpsfeiring Et Drøyme Væit, Vett	Verdilaus, Laurdag Mållaus, Bryllaup, Laus Fleire, Skeit, Åleine/ Aleine, Ein, Eigentleg Høyrt, Døy, Døydd Draumen Bryllaupsfeiring Eit Drøyme Veit	Nei Nei Nei Variasjon Ja Ja Nei Variasjon
Constanze Florø (vestnorsk)	Ett En Drøyme Mente Leik Nødt Egentleg, Egentle	Eit Ein Drøyme Meinte Leik Nøydd Eigentleg	Ja Ja Nei Ja Nei Ja Ja
Keiser Josef Skarnes (østnorsk)	Veit, Sklei, Dreiv Høyre	Veit, sklei, dreiv Høyre	Nei Nei
Orsini-Rosenberg	Bryllaup, Håplaus	Bryllaup, Håplaus	Nei

Oslo (østnorsk)	Gløymt, Høyrt Meir, Eiga	Gløymt, Høyrt Meir, Eiga	Nei Nei
--------------------	-----------------------------	-----------------------------	------------

Tabell 5: Oversikt over varianter av språklige variabler, diftong eller monoftong.

Kommentar tabell 5:

Ut ifra denne tabellen kan en se at diftongene i stor grad er i tråd med dialektene til skuespillerne. Avvikene hos Salieri, Mozart og Constanze kan derfor heller forklares med raskt tale tempo. Dette illustreres med Constanze sin monoftongering av <nøydd>. Hos Salieri skyldes variasjonen ulik uttale av diftongen *ei*, mens hos Mozart så er det *au*-diftongen som varierer. Videre realiseres vokalene ulikt ut ifra dialektene deres, blant annet fordi Stavangerdialekten har en mer fremre *a*. Hos keiseren og Orsini-Rosenberg er det ingen monoftongering og derfor ingen avvik.

4.2.4. Åpen kategori

Skuespiller Opprinnelig dialekt	Form uttalt i stykket	Nynorsk skriftform	Avvik
Salieri Ballangen (nordnorsk)	Katolikka,	Katolikkar,	Ja
	Kristusa, Daga,	Kristusar, Dagar,	
	Løgna	Løgner	
	Komponista,	Komponistar,	Variasjon
	Komponistar,	Legender	
	Legende, Legender		
	Kjeisaren, Kjeiseren	Keisaren	Ja
	Me, Meg, Mæg, Mæ	Meg	Variasjon
	Va, E	Var, Er	Ja
	Gang, Gong	Gong	Variasjon
	Kyşkja	Kyrkja	Ja
	E, Eg, Æ	Eg	Variasjon
	Ikke, Ikkje	Ikkje	Variasjon
	Umåleg	Umogleg	Ja
	Offentlege	Offentlege	Nei
	Kammerjeinte	Kammerjente	Ja
	Århundre	Hundreår	Ja
	Kreaturer	Kreatur	Ja
	Fikk, Fekk	Fekk	Variasjon
	Guddommelige	Gudommelege	Ja
Sjøsakt, Sjøsjakt	Sjølvsagt	Variasjon	
Disse	Desse	Ja	
Slumpetreff, Arg	Slumpetreff, Arg	Nei	
Openbart	Openbert	Ja	
Te	Til	Ja	
Hekker, Hekkar	Hekkar	Variasjon	
Bedre	Betre	Ja	

	Henne	Henne/Ho	Nei
Mozart Stavanger (vestnorsk)	Ordentlige Spøgte, Spøg, Spøgar Sjøl Være Songerinne Me Bedre Daga Tenestepikar, Tenestejentår Te, Til Verkeleg Gammal Eg Imod Utsiktar, Lengar E, Er, Var Ska, Skal Berre, Bare Oppmerksomhet Børje Hellar Komponerer Gongar, Gang, Penga «Kjeme før tia» Lukke Henne	Ordentlege Spøkte, Spøk, Spøker Sjøl Vere Songarinne Me Betre Dagar Tenestejenter Til Verkeleg Gammal/Gamal Eg Imot Utsikter, Lenger Er, Var Skal Berre Merksemd Byrje Heller Komponerer Gongar/Gonger, Gong Pengane «Kjem før tida» Lukke/Lykke Henne/Ho	Ja Ja Nei Ja Ja Nei Ja Ja Variasjon Variasjon Nei Nei Nei Ja Ja Variasjon Variasjon Variasjon Ja Ja Ja Nei Variasjon Nei Ja Ja Nei Variasjon Nei Nei
Constanze Florø (vestnorsk)	Utsikte Pengar Virkelig Ikke, Ikkje Verden, Væra Deg, Eg, Meg Henne	Utsikter Pengar Verkeleg Ikkje Verda Deg, Eg, Meg Henne/Ho	Ja Nei Ja Variasjon Variasjon Nei Nei
Keiser Josef Skarnes (østnorsk)	Operan, Operaen Verkeleg Keisar Fekk Meg Tykte Nokke Berre Merkeleg Vi	Operaen Verkeleg Keisar Fekk Meg Tykte Noko/Noka Berre Merkeleg Vi	Variasjon Nei Nei Nei Nei Nei Ja Nei Nei Nei
Orsini-Rosenberg Oslo	Operan Mæi, Meg	Operaen Meg	Ja Variasjon

(østnorsk)	Ikke, Ikkje Fyrste, Fyste Tenestejenter Opphøgde Ska	Ikkje Fyrste, Første Tenestejenter Opphøgde Skal	Variasjon Variasjon Nei Nei Ja
------------	--	--	--

Tabell 6: Oversikt over varianter av språklige variabler, åpen kategori.

Kommentar tabell 6:

Den siste tabellen viser at de fleste avvikene kan forklares med dialektene til skuespillerne, som illustrert med bortfall av endelses-*r* i flertallssubstantiv og verb hos Salieri, Mozart og Constanze. Disse karakterene viser også avvik med bruk av suffikset *-lig* i ord som <gudommelege> eller <verkeleg> som kan peke på dialektene deres. Her kan en bakenforliggende faktor være at det før rettskrivingsreformen i 2012 var tillatt med suffikset *-leg* i adjektiv og adverb (Språkrådet, 2012, s.10). Det vil si at det er en mulighet for at skuespillerne har brukt denne formen mye før reformen og at uttalen henger igjen. Samtidig viser tabellen eksempler på ord som <offentlege> blir uttalt i samsvar med nynorsk skriftform, så vi ser altså variasjon. Avvik fra nynorsk skriftform vises også i Salieris bøyning av ordene <kreatur>, <desse> og <openbert> som ser ut til å være påvirket av egen dialekt. Både Salieri og Mozart uttaler <betre> med /d/ som ikke brukes nynorsknormalen. Videre ser det ut til at det er variasjon i uttalen av personlige pronomener hos både Salieri og Orsini-Rosenberg, noe som henger sammen med at de går til mer dialektnære former. Det samme gjelder tilfeller der det er variasjon mellom nektingsadverbialet <ikkje> som er brukt i nynorsk og <ikke> som er brukt i bokmål, men som også kan være mer i tråd med skuespillernes dialekter.

Mozart har trolig beholdt flere dialekttrekk i sitt scenespråk blant annet gjennom lenisering av ordene <spøgte> og <imod>. Det samme gjelder for frasen hans «kjeme før tida» der verbet får en innskuddsvokal. Mangel på endelse i <pengane> kan også tyde på påvirkning fra dialekt. Videre skiller han seg også fra de andre karakterene ved å være den eneste som bruker det personlige pronomener <me>, som er i tråd med hans egen dialekt, og skiller seg ut fra de andre som bruker <vi>. Både <me> og <vi> er tillatt i nynorsk. Dialekten hans kommer også tydelig frem i uttalene av <byrje> og <vere> som innebærer senking av vokalene fra /y/ og /e/ til /ø/ og /æ/. Vokalene endres også i uttalene av <utsikter>, <lenger> og <heller> der bruk av skarre-*r* endrer vokalen fra *e* til *a*. Av og til kan skarre-*r* også forsvinne som når Constanze sier *utsikte*.

Skuespilleren som spiller Salieri sin dialekt uttrykkes ikke kun gjennom personlige pronomener, men også gjennom uttale av substantiv som <keisaren> og <kammerjente> og <kyrkja>. Tabellen viser at alveolaren /n/ i <kammerjente> blir palatalisert som kjennetegner dialektene i store deler av Nord-Norge. Deretter ser det ut til at <kyrkja> får en uttale der /r/ foran /k/ blir uttalt som /ʃ/, altså med en sibilantuttale. Uttalen gir klart et dialektalt preg som markerer en avstand fra de andre karakterene. Dette gjelder også for uttalen av <keisaren> med /ç/, altså med velar frikativ. Salieri er den eneste til å uttale ordet på denne måten og uttalen kan knyttes til dialekten hans, der det er forekomst av palatalveksling (Hanssen, 1990, s. 151). Han har også variasjon i bøyingen av dette ordet. Variasjonene og avvikene hans kan også forklares med taletempo, som uttalene *sjølsakt*, *sjøstakt* og *umåleg*. *Umåleg* ser ut til å være en kombinasjon av det nynorske <umogleg> og <umulig> fra bokmål, som kan ha skjedd gjennom et raskt taletempo der ulike former blir satt sammen. Et raskt taletempo kan også skape konsonantbortfall som med uttalen av <sjøstakt>. Salieri varierer også bøyingen av ordene <gong>, <fekk> og <hekkar> som ble bøyde i samsvar med bokmål rettskriving, men som også kan være former nærmere hans egen dialekt. Slike variasjoner kan en også finne hos Mozart i tillegg til bruk av *te* for <til> og *bare* for <berre>. *Te* har sannsynligvis sammenheng med dialekten hans, mens *bare* i likhet med suffikset *-lig* var tillatt før 2012-reformen og derfor ha sammenheng med det (Språkrådet, 2012, s.11).

Når det gjelder Keiseren og Orsini-Rosenberg har de færrest avvik. Det er uklart om keiserens avvik er ment å være <noko> eller <noka>, men er uansett ikke i samsvar med nynorsk rettskriving og må være et fra en annen dialekt enn hans egen. Det samme ser ut til å være tilfellet med Orsini-Rosenbergs uttale av <skal> som hverken har sammenheng med dialekten hans eller bokmål. Jeg vil heller peke på hvilket taletempo eller sinnsstemning han var i da replikken ble sagt. Det samme gjelder trolig avviket til Orsini-Rosenberg som viser bortfall av *-r* i <fyrste>. Avviket til Orsini-Rosenberg som går på uttalen av <operaen> viser at /e/ ser ut til å forsvinne. Etersom keiseren også har variasjon med dette ordet kan det se ut til at å uttale <operaen> med /e/ kan oppleves som unaturlig for dem, og at det derfor er enklere å fjerne vokalen.

Til slutt viser tabellen en rekke ord som ikke brukes i den nynorske skriftformen, for eksempel *oppmerksomhet*, *århundre* og *tenestepikar*. I tilfellet med *tenestepikar* ble det også brukt *jenter* som er innenfor nynorsknormalen. Samtidig blir ord som <slumpetreff> og <arg> brukt av Salieri. Disse ordene har trolig lav frekvens i dag og mer naturlig ville vært å bruke

<samantreff> og <sint>. Hva som har høy og lav frekvens i nynorsk rettskriving er imidlertid kun basert på mitt eget språkintrykk. Det samme kan gjelde bruken av <henne> fremfor <ho> i objektsform som gir inntrykk av at dette er en bestemt norm for dette stykket. Begge former er tillatt i nynorsk rettskriving.

4.2.5. Oppsummering av funn

Etter å ha analysert funnene står jeg igjen med noen hovedinntrykk av scenespråket i oppsetningen. Som tabellene viser er de fleste avvikene å finne hos Salieri, Mozart og Constanze. Avvikene går ut på at de i større grad bruker dialektformer, mens keiseren og Orsini-Rosenberg holder seg til former som samsvarer med nynorsk rettskriving. Om de også hadde gått til dialektnære former, ville avvikene trolig vært tydeligere fordi de hadde i større grad samsvart med bokmål enn hos Salieri, Mozart og Constanze. Her er det imidlertid viktig å nevne av på grunn av rollene de spille er det mer data på Salieri og Mozart. De har flere replikker enn de andre, og tok dermed mye av min oppmerksomhet.

Når det gjelder spørreord viser tabellen at Salieri har mest variasjon. Det vil si at han bruker korrekte nynorske former, men også at han går vekk fra dem. Dette kan ha sammenheng med at Salieri uttrykker mye og sterke følelser i løpet av stykket, med ulik grad av volum og tempo. Dette gjør at skuespilleren kanskje har lagt mer vekt på fremførelsen enn å faktisk bruke nynorske spørreord eller uttale dem tydelig. Det er også mye variasjon i uttalen av svake verb i presens i stykket. Da også fra Salieri, Mozart og Constanze. Det mest interessante er imidlertid at alle hadde bortfall av -r i <spele>. Dette kan vise at de alle har dialekter med bortfall av -r i presens, men det kan også indikere at de blir påvirket av hverandre. Alle tre karakterene bruker denne formen når de har en scene sammen, så det kan hende at de skaper likhet gjennom å etterligne hverandre. Dette skjer samtidig som det foregår en tilpasning til publikum. Dette vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 6.1.1. Tabellen som viser diftonger viser at dette språktrekket for det meste holder seg hos alle skuespillerne, men viser at vokalene realiseres ulikt ut ifra skuespillernes dialekter. Det er også noen avvik hos Salieri, Mozart og Constanze, som kan peke på taletempo og sinnsstemning. Den åpne kategorien viser en rekke ord som ikke brukes i nynorsk. Dette kan være for å lette språket for publikum, gjennom å bruke *århundre* fremfor <hundreår>. Det som skiller seg mest ut her er bruken av *pike* som ikke eksisterer i nynorsk. Avvikene i den åpne kategorien er størst hos Salieri, Mozart og Constanze som går på feil bøyning av ord og bruk av dialekt.

Funnene fra observasjonen viser at fonologiske trekk fra skuespillernes opprinnelige dialekter påvirker den normaliserte nynorske talen. Ordforråd, morfologi og syntaks kommer derimot i større grad fra skriftspråket, selv om det også er avvik som viser at dialektene påvirker disse områdene. Utenom avvikene som skyldes dialektene, ser det ut til at teateret følger nynorsknormalen strengt. Avvikene til skuespillerne viser hva som aksepteres og ikke i realiseringen av normalisert nynorsk tale. Avvikene gir assosiasjoner til dialekter fra vestnorsk, østnorsk og nordnorsk. Det er i størst grad avvik som viser til vestnorsk og nordnorsk, og færre som peker mot østnorsk. Dette gjør at scenespråket blir geografisk markert. De østnorske skuespillerne har færre avvik fra nynorsknormalen fordi det vil gi sterkere assosiasjoner til bokmål enn hos de andre skuespillerne. Dette fører også til at de østnorske skuespillerne snakker mest korrekt nynorsk. Dette vil si at det i størst grad er vestnorske og nordnorske dialekttrekk som tydelig kommer frem og viser at det regionale har en betydning i realiseringen av normalisert nynorsk tale.

4.3. Om formalitet og flerspråklighet i stykket

4.3.1. Formalitet

Gjennom hele stykket er det preg av formalitet i språket. Det kommer sterkest til uttrykk gjennom bruken av de språklige variablene <De> og <Dykk>. Innenfor nynorsk rettskriving er <De> og <Dykk> først og fremst brukt som personlig pronomen i 2. person flertall i form av subjekt og objekt, men kan også brukes som høflig tiltale til en eller flere personer. Disse formene blir brukt av alle karakterene når de snakker med hverandre, til og med når Salieri henvender seg til publikum. Det er imidlertid også tilfeller der noen av karakterene bruker formen <du>. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6.2.1. Det er tilfeller der karakterene sier <du>, for eksempel når Salieri snakker til gud eller har en intim dialog med Constanze. Mozart og Constanze bruker også formen <du> når de snakker med hverandre.

I tillegg til at formalitet blir brukt i språket for å bygge miljø og vise relasjon mellom karakterer, mener jeg at det også kan brukes for å skildre karakterer. Mozart har for eksempel flere avvik som kan vise hans posisjon i denne hoffkulturen. Språket hans bærer preg av sammentrekninger som *ska'kje* og *e'kje* for <skal ikkje> og <er ikkje> som kan oppleves som mindre formelt. I starten av stykket blir Mozart introdusert til hoffet og sier *halloi* istedenfor lange høflige fraser

som var mer vanlig på denne tiden. Han sier også *helsike* på ett tidspunkt som heller ikke passer seg i møte med hoffet. Han bruker også en mer dialektpreget syntaks når han sier «ska seie deg noge». Denne replikken har sammenheng med sinnsstemning der Mozart blir oppskaket og da sannsynligvis dropper å prate formelt. Om vi ser denne mangelen på formalitet i lys av akkomodasjonsteorien, som ble presentert i kapittel 2.2.3., er det tydelig at Mozart divergerer fra de andre karakterene. Dette bidrar til å skape et inntrykk av Mozart som useriøs sammenliknet med de andre karakterene. For publikum skaper denne divergensen imidlertid en humoristisk effekt. På denne måten kan stykket veksle mellom alvor og humor.

Videre ser det ut til at formaliteten i stykket kan ses i lys av flerspråkligheten. Høflig tiltale på italiensk og tysk blir brukt i stykket, *signore* til Salieri, *herr* til Mozart og *fräulein* til Constanze. Wien var på denne tiden en del av det tysk-romerske riket som bærer preg av at både tysk, fransk og italiensk ble brukt. Fransk blir i stykket brukt mest av keiseren og henger sammen med at dette fungerte som hoffspråk på 1700-tallet. De andre karakterene snakker derfor fransk i møte med keiseren, enten setninger på fransk eller franske ord i norske setninger. Når Mozart møter keiseren i stykket, sier han en rekke høflighetsfraser til keiseren på fransk.

4.3.2. Flerspråklighet

I stykket blir italiensk først og fremst brukt av Salieri. Han veksler gjennom hele stykket mellom å ha ord og fraser på italiensk, og gå over til å monologer og dialoger på italiensk. For eksempel ber han til gud og sier «Signore, la meg bli komponist!». Når han sier Mozart, blir navnet uttalt med italiensk aksent, altså gjennom å uttale *z* med *ts*-lyd, vokalendring fra /u/, trang bakre, til /o/, halvtrang bakre, og uten retrofleks. Resten av karakterene sier Mozart med norsk uttale. Orsini-Rosenberg snakker også italiensk og i en scene har han og Salieri en dialog som foregår på italiensk. Dialogen stenger ute karakteren Von Strack som spør om hva de sier. Publikum får heller ikke med seg hva som blir sagt, frem til det blir mer klart i scenen som følger. I scenen som følger, viser det seg at operaen Mozart skal sette opp innebærer bruk av ballett på scenen. Keiseren har tidligere gjort ballett i den kongelige operaen forbudt, noe Salieri og Orsini-Rosenberg er fullt klart over. De prøver derfor å oppmuntre den uvitende Mozart om å bruke ballett i operaen hans, slik at keiseren ikke vil sette opp operaen.

De andre karakterene bruker også italiensk når de snakker til Salieri, blant annet med å kalle ham *signore* eller når keiseren sier «No er De cattivo igjen, Hoffkomponist.». *Cattivo* er

italiensk for 'slem' eller 'skurk'. I forkant av at dette snakker de om hva de synes om å ha ballett på operascenen. Mozart mener at å fjerne balletten fra denne operaen vil gjøre at de som står på scenen ser ut som voksfigurer ettersom de ikke rører på seg. Keiseren spør deretter hva Salieri som hoffkomponist mener om å fjerne balletten, noe Salieri svarer med: «Italienarar er glade i voksfigurar, Dykkar Majestet. Dei er meir eller mindre grunnlaget for vår religion.» At keiseren kaller Salieri *cattivo* etter denne replikken kan vise til at Salieri prøver å være morsom og kanskje litt frekk. Keiseren ser ut til å forstå hva Salieri prøver på, og kaller ham derfor *cattivo*. Replikken til keiseren impliserer også at det ikke er første gang Salieri oppfører seg på denne måten, men ser ikke ut til å være irritert eller opprørt over denne oppførselen. Jeg vil heller mene at det er en spøkefull tone mellom dem. Mozart på sin side kan se ut til å snakke dårlig italiensk i møte med Salieri, ettersom han fomler med ordene og ser ut til å nøle for å finne de rette ordene. Det er uklart om Mozart faktisk ikke kan italiensk eller om han er demonstrativt dårlig for å være frekk mot Salieri. I samme scene går han over til å snakke tilsynelatende perfekt fransk med keiseren, som viser at han behersker andre språk godt, og gir et inntrykk av at han snakket italiensk dårlig med vilje.

Tysk blir derimot aldri snakket i form av ord eller setninger, med unntak av høflig tiltale, keiserens uttale av navnet Von Strack og kallenavn mellom Mozart og Constanze. Det kan være fordi det som blir sagt på norsk, er ment å forstås som tysk. Dette forsterkes i starten av stykket når publikum møter Salieri for første gang mens hans skriker på italiensk. Da er det tre karakterer kalt venticelli som formidler informasjon og rykter både til Salieri og publikum. De sier til publikum at «han snakkar italiensk når han er oppskaka, tysk når han ikkje er det». Når Salieri roer seg ned og henvender seg til publikum, går han over til norsk. Men med replikken fra venticelli blir det altså bekreftet at handlingen egentlig skjer på tysk. Dette kan også gjøre at bruken av <De> og <Dykk> som høflig tiltale kan tolkes som at det er ment å forstås som tysk. Dette forutsetter imidlertid at publikummet på den vestnorske teaterscenen forstår av dette er vanlig i tysk. Slik sett kan den høflige tiltalen også være brukt for å vise at handlingen tar sted i et formelt samfunn.

4.3.3. Oppsummering

For oppsetningen av *Amadeus* ser det altså ut til at formalitet og flerspråklighet bidrar til å skildre samfunnet stykket er satt til og karakterene i stykket. Dette skjer gjennom assosiasjoner til blant annet høflig tiltale som viser at dette er et formelt samfunn. Bruken av <du> skaper

dermed avstand fra dette samfunnet og fremstår som upassende, men bidrar også til å bli kjent med karakterene.

Flerspråkligheten kan ses som en forlengelse av formaliteten der høflig tiltale på andre språk brukes. Dette viser til karakterenes førstespråk, men også at det trolig er høflig å bruke tiltalen som tilhører deres språk. Alternativet, som ville vært å bruke *herr* og *fru* fra norsk, har blitt valgt bort i denne oppsetningen. Dette har nok sammenheng med at flerspråkligheten ser ut til å brukes for å gjenspeile samfunnet karakterene lever i, og skaper en illusjon om at handlingen skjer i det flerspråklige tysk-romerske riket. Denne flerspråkligheten kommer blant annet til uttrykk i monologer og dialoger på italiensk og fransk, noe som bidrar til å stenge ute publikum. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 6.2.2.

5. Analyse – Funn fra intervju

I det følgende kapittelet vil jeg presentere funnene fra intervjuet jeg hadde med teaterets språkkonsulent i form av en innholdsanalyse. Som nevnt i kapittel 3.4. ble funnene fra intervjuet systematisert gjennom koding slik at innholdet ble tematisk kategorisert. Kategoriene er utarbeidet ut ifra spørsmålene han fikk under intervjuet, og viser til en samling av spørsmål som går inn på den samme tematikken. Funnene vil i dette kapittelet bli presentert i de valgte kategoriene som jeg mener best får frem språkkonsulentens perspektiver på den språklige praksisen i teateret. Hvert tema viser derfor til svar på flere forskjellige spørsmål, og ikke bare ett spørsmål. Funnene vil vise språkkonsulentens tanker om nynorsk og dialekt som scenespråk, formalitet og flerspråklighet. Dette gjelder både i det aktuelle stykket og generelt i teateret. Funnene vil kun bli presentert og kommentert i dette kapittelet. I diskusjonskapittelet vil de derimot bli drøftet, sammen med funnene fra observasjonen der de blir sett i lys av forskningsspørsmålene og det teoretiske rammeverket for prosjektet som omhandler språkholdninger, prestisje, identitet og språklig tilpasning.

5.1. Om nynorsk som scenespråk

I forkant av prosjektet merket jeg meg på teaterets nettside at de bruker både nynorsk og dialekt som scenespråk. Da jeg spurte språkkonsulenten om hva dette betydde, kunne han fortelle at det i utgangspunktet betyr at det er nynorsk som blir snakket, men at skuespillerne har ulike dialektale klangbunner. Dialektal klangbunn blir ikke forklart noe videre av språkkonsulenten, men i kapittel 6.1. diskuterer jeg hva det kan bety. Selv om det i utgangspunktet er normalisert nynorsk tale på scenen, forteller han at ingen av skuespillerne snakker 100% nynorsk fordi det vil gjøre språket for stivt og svekke fremførelsen. Han bruker Salieri som eksempel: «hvis jeg skulle få han fra 95 til 100%, da ville det nok gå utover forestillingen for da ville han tenke så mye på det at han ikke vil være kreativ lengre.» Så lenge avvikene ikke skjemma forestillingen, mener språkkonsulenten at det går fint at scenespråket ikke er 100% nynorsk.

Deretter forteller han at arbeidet med å realisere nynorsk på scenen er en oppgave han har gitt seg selv, som selvutnevnt språkkonsulent: «Det er på en måte et ansvar som jeg har tatt selv. Men det har vært bruk for det.» Opprinnelig er han dramaturg og husregissør på teateret, men sier at teateret er avhengige av at publikum forstår det som blir sagt på scenen og at det språklige

arbeidet dermed er et viktig arbeid. Han trekker frem at han for eksempel angrer på at ordet <hjá> ble brukt i oppsetningen ettersom han mener det ikke er like godt kjent som <hos> for publikum. Da jeg trakk frem at keiseren brukte formen <ynskjer>, mens de andre skuespillerne brukte <ønsker>, forteller språkkonsulenten at dette er på grunn av at oversetteren av manuset brukte denne formen og at det ble stående slik i manuset. Han forteller at han sa til skuespilleren som spiller Salieri at han kunne bruke <ønsker> fordi denne formen ligger nærmere hans egen dialekt. Selv om keiseren da er den eneste til å bruke denne formen, mener språkkonsulenten at det ikke er så farlig ettersom karakterene i stykket er fra ulike steder. Han mener forøvrig at de dialektale klangbunnene også kan brukes på denne måten. Hadde karakterene derimot vært i familie, mener han at det ville ha vært strengere krav. Likevel understreker han at det for denne oppsetningen er viktig at språket er konsekvent gjennom hele stykket, i alle fall rolle for rolle.

For denne oppsetningen sier han at å bruke nynorsk som scenespråk har vært utfordrende fordi: «nynorsk har et litt sånn jordisk preg. Det skal jo være folkelig og på en måte ikke kanselliaktig, mens hele stykket foregår i et kanselli.» Ifølge språkkonsulenten kan nynorsk forstås mer som et lavspråk, mens dette stykket krever at det brukes et høyspråk. Utfordringen ble dermed hvordan nynorsk kunne brukes som et høyspråk, det vil si et språk med høy sosial status eller et språk brukt av elitene i samfunnet. Samtidig mener han at normalisert nynorsk tale var en fordel for oppsetningen av *Amadeus* fordi språket er normert. Slik kunne språket bli mer formelt ved å bruke formene <De> og <Dykk> som høflig tiltale. Disse tiltaleformene finnes ikke i engelsk, så språkkonsulenten understreker at dette var et valg de tok for å skape et mer formelt språk. Han forteller at de tillot seg å gjøre slike endringer fordi dette er et stykke han mener er mer handlingsdrevet enn drevet av litterære eller poetiske kvaliteter. Han sammenligner stykket med stykker fra Shakespeare, Molière og Fosse som han mener er på et helt annet nivå litterært. Det mener han også spiller inn i oversettelsen av manuset, der en trolig ikke ville hatt like stor frihet om det var en større litterær kvalitet. Her gir språkkonsulenten altså inntrykk av at nynorsk som scenespråk både er lavspråk og høyspråk på samme tid. Dette perspektivet vil jeg drøfte videre i kapittel 6.3.1.

Selv om den litterære teksten har gitt stor frihet for den språklige realiseringen, mener språkkonsulenten likevel at å sette opp *Amadeus* med for eksempel Toten-dialekt ikke ville gått. Selv med høflig tiltale, mener han at nynorsk fungerer best uten at dette nødvendigvis betyr at nynorsk automatisk kan heve kvaliteten på et stykke. Til det understreker han at et Ibsen-stykke ikke trenger å bli bedre ved å bruke nynorsk på scenen. Videre spurte jeg om språkkonsulenten

hadde noen språklige føringer fra teateret om realiseringen av nynorsk, ettersom det er stor valgfrihet i bruk av nynorsk. Det han trekker frem angående språklige føringer fra teateret, er at de mottar økonomisk støtte fra kommunen sin kultursatsing for bruk av nynorsk. Da forteller han at det ikke bare gjelder bruk av nynorsk som scenespråk, men at det også kan være nynorsk som tema i et stykke eller i en annen form for sceneoppsetning. Utenom dette er det ingen føringer, men han sier at de legger seg på en urban norm. Det er uklart hva en urban norm vil si i sammenheng med nynorsk og om denne normen gjelder for de ansatte i administrasjon eller på scenen. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6.3.

I korte trekk kan språkkonsulentens tanker rundt nynorsk som scenespråk for det første oppsummeres med at scenespråket ikke er 100% nynorsk for å unngå at fremførelsen blir for stiv. Scenespråket blir tilpasset publikum ved å bruke mer frekvente former. Utenom dette er det ingen faste føringer, men det er et ønske om å være konsekvent med valgene. Det er imidlertid ikke så viktig at karakterene i dette stykket bruker samme former, da variasjonen er med på å skildre miljøet i stykket. Videre ser det ut til at språkkonsulentens oppfatning av nynorsk som scenespråk er selvmotsigende. For på samme tid som at nynorsk er et lavspråk som ikke passer til denne oppsetningen, er nynorsk et høyspråk med formelle trekk som passer for å skildre miljøet i stykket.

5.2. Om dialekt som scenespråk

Da intervjuet gikk over til å dreie seg om dialekter på scenen, kom det frem at teateret i størst grad «samler» på vestnorske dialekter når de driver med casting. Dette betyr ikke at skuespillerne velges på bakgrunn av dialektene sine, men at det er en fordel for teateret å fremme vestnorske dialekter. Han begrunner dette med at deres dialektale klangbunn og avvik fra nynorsk «ikke skjemmer språket» og mener at skuespillerne som spiller Mozart og Constanze har dialekter som passer teateret godt. Om disse sier han at Constanze sin dialekt går «hånd i hanske med nynorsken», selv om hun har avvik fra normalisert nynorsk tale, som han bør gi beskjed om. Om Mozart sier språkkonsulenten at han følger nynorsken veldig tett med sin rogalandske klangbunn.

Salieri har derimot en nordnorsk dialekt, og snakker ifølge språkkonsulenten ca. 90% nynorsk med avvik som *e* for *eg*. Språkkonsulenten mener imidlertid at det nordnorske og det vestnorske er beslektet blant annet gjennom bruken av *eg* og *ikkje*. Slik sett oppfatter ikke språkkonsulenten avvik fra Salieri som særlig skjemmende. Jeg trakk frem at Salieri var den eneste til å uttale *keisar* med /ç/, velar frikativ, mens resten uttalte *keisar* med /k/, velar plosiv, og spurte om hvor mye frihet skuespillerne hadde med egne dialekter. Om Salieri sin uttale, synes han ikke det skjømmer språket så mye at det var verdt å rette på. Han mener at den flerspråklige dimensjonen i stykket skaper aksept for ulik uttale hos skuespillerne. Om hvor mye frihet skuespillerne hadde med egne dialekter, er svaret at så lenge det ikke «skjemmer språket». Hva som skjømmer språket og ikke vil jeg diskutere videre i kapittel 6.1.1.

Da jeg spurte om hvordan det ville være dersom en østnorsk eller trøndersk skuespiller hadde vært i en hovedrolle, mener språkkonsulenten at det kan være utfordrende. Enten må en akseptere den østnorske eller trønderske klangbunnen, eller så må skuespilleren tilegne seg en vestnorsk dialekt som klangbunn, sier han. Dette har blitt gjort tidligere på Det vestnorske teateret, der flere østnorske skuespillere brukte skuespilleren som spiller Constanze som dialektmodell for å få en vestnorsk klangbunn. Språkkonsulenten trekker frem kontrasten mellom Det vestnorske teateret og Det norske teatret i Oslo som pleier å ha østnorske skuespillere i hovedrollene med normalisert nynorsk tale og østnorsk klangbunn. Han forteller videre at de helst vil unngå at skuespillerne snakker østnorsk med mindre det er et poeng. En hel teatersesong med kun østnorske skuespillere mener han ikke ville gått på Det vestnorske teateret. Samtidig mener han at om skuespilleren og rollen er overbevisende nok, vil ikke dialekten ha så mye å si. Men i all hovedsak sier han at de ønsker vestnorske dialekter på scenen. I kapittel 6.1.1. kommer jeg til å diskutere hva som kan ligge til grunn for at vestnorske dialekter ser ut til å være foretrukne, men også hvorfor nordnorsk blir forstått som mer akseptabelt enn østnorsk og trøndersk av språkkonsulenten.

Til dette spurte jeg om vektleggingen av vestnorske dialekter hadde sammenheng med uttalelsen på nettsiden deres som sier følgende: «Det vestnorske teateret har ei sterk satsing på bruk av ny dramatikk og ein identitet som er forankra i det vestnorske» (Det vestnorske teateret, u.å.). Språkkonsulenten forteller at det var den tidligere teatersjefen som skrev dette, men at han tror uttalelsen handler om hvem som skal ha adgang til nynorsk, og legger til at han ikke vil skape noe «oss-og-dem-retorikk». Men ut fra intervjuet kan det se ut til at utsagnet handler om å fremme nynorsk, med tanke på at dette er scenespråket som i størst grad brukes, og at

dette har sammenheng med den økonomiske støtten teateret mottar. Samtidig forteller han at det er mer ønskelig med vestnorske skuespillere, og at østnorske skuespillere må tilpasse dialekten til å ha en vestnorsk klangbunn om de skal ha en hovedrolle, slik at utsagnet kan dreie seg om å fremme vestnorske dialekter. Hva som kan ligge i uttalelsen til teateret og hva den vestnorske identiteten kan innebære, vil jeg komme tilbake til i diskusjonskapittelet. I *Amadeus* er det imidlertid to østnorske skuespillere i rollene som keiser Josef og Orsini-Rosenberg. Språkkonsulenten mener at den østnorske klangbunnen fungerer i dette stykket for det første fordi de spiller biroller, og for det andre at karakterene de spiller tilhører dette «kanselliet», slik at det ikke er problematisk at den nynorske normerte talen høres litt «kunstferdig» ut.

Om bruk av dialekter i teateret, sier språkkonsulenten at de kan påvirke kvaliteten til et stykke. Som eksempel trekker han frem stykker der karakterene er stedbundne eller er i familie. Dersom en sørlending og en finnmarking skal spille søsken i et stykke og om denne dialektforskjellen ikke forklares i stykket, vil det være veldig forvirrende for publikum, og han hevder at «det hadde jo ikke gått». Med så store dialektforskjeller mener han at det beste er å tilpasse. Det har blitt gjort tidligere på Det vestnorske teateret, da en skuespiller fra Nordmøre endret dialekten sin til å ha skarre-r. Dette tolker språkkonsulenten som en tilnærming til en Hardanger-dialekt, som var stedet stykkets handling var satt til. Dette ble gjort fordi skuespillerne i stykket spilte en familie hvor det dermed var nødvendig at de hadde lik dialektal klangbunn. For *Amadeus* er ikke lik dialektal klangbunn lagt noe vekt på, og grunnen til dette er at klangbunnene er med på å gjenspeile flerspråkligheten i Det tysk-romerske keiserriket. Språkkonsulenten mener at de ulike klangbunnene er med på å vise dette språklige mangfoldet, slik at det dermed også er lettere for publikum å akseptere forskjellene enn om de hadde vært en familie. Slik blir dialektene brukt til å heve kvaliteten i stykket og gi en geografisk dimensjon, mener han. Han trekker også frem at dialekter med stereotypiske oppfatninger kan brukes for å oppnå komisk effekt i et stykke. Om dialekten blir et tema, så mener han at det er opplagt å bruke det. For *Amadeus* er derimot ikke dialekt et tema, men det skapes likevel en komisk situasjon i scenen der Mozart parodierer Salieri, Orsini-Rosenberg og Von Strack ved å etterligne dialektene deres.

På det vestnorske teateret viser altså intervjuet at det trolig er mest ønskelig med vestnorske skuespillere, eller i det minste vestnorske dialekter i hovedroller. Språkkonsulenten mener at vestnorske og nordnorske dialekter ikke skjemma språket. Dette synet henger trolig sammen med uttalelsen til teateret på deres nettside. Videre ser det ut til at dialekter kan brukes på teaterscenen for å bygge karakter og miljø, for eksempel om karakterene har nære relasjoner. I

tilfellet med *Amadeus* mener språkkonsulenten at de østnorske skuespillerne har mer kunstferdig tale som passer til rollene deres.

5.3. Om formalitet og flerspråklighet i stykket

Som tidligere nevnt, mener språkkonsulenten at å bruke nynorsk som scenespråk er med på å gi stykket et formelt preg. Formene <De> og <Dykk> brukes ikke som høflig tiltale i Norge i dag, og språkkonsulenten forteller at det ble diskutert om disse skulle fjernes eller ikke med hensyn til publikummet. Han forteller at han er glad de ble med, fordi de er med på å etablere tid i stykket. Han trekker også frem at det tidvis er avvik fra disse formene der blant annet Mozart, Constanze og Salieri bruker formen *du*. Språkkonsulenten forteller at denne formen kunne bli oppfattet som intim og uformell i tiden stykket er satt til. Det fikk meg til å stille spørsmål om dette bevisst er lagt inn for å beskrive deres sosiale status i stykket, men fikk til svar at det ikke var noen annen sammenheng enn det som oppstår i publikum. Om disse avvikene sier han at: «det går på en måte en grense for hvor mye du kan arrestere folk også, for om de tenker for mye på det så blir de bare stive og det er ingen som orker å se på det.» Ifølge språkkonsulenten vil han heller fokusere på handlingen og gode rolleportrett enn at skuespillerne skal bruke korrekt tiltaleform.

Videre forteller han om formaliteten at det ble tatt hensyn til publikum ved at de valgte en annen setningsoppbygging enn det han mener er mer korrekt i nynorsk. Han bruker <Dykkar eksellense> fra nynorsk som eksempel og forteller at eiendomspronomenet egentlig bør være etterstilt, men tar hensyn til at publikum. Han begrunner valget med bekymringen for at publikum ville le om denne formen ble brukt eller tenke at dette er en uvanlig og rar form, og sier at «det er ingen språk som eksisterer i et vakuum». Ifølge språkrådets føringer for hvordan en skal forholde seg til kongelige, er etterstilte eiendomspronomen ikke en norm de følger (Språkrådet, 2005). Dette ser dermed ut til å være en tilpasning som er blitt gjort uten at det har vært nødvendig.

Som nevnt i kapittel 4.3.1. er det nærliggende å tro at formaliteten og flerspråkligheten henger sammen. Dette er språkkonsulenten enig i, og trekker frem at de i stykket bruker høflig tiltale på ulike språk som *signore Salieri*, med italiensk uttale. Når det gjelder bruken av *herr* for å

tiltale Mozart, spurte jeg om dette var ment som tysk eller norsk ettersom Constanze også ble referert til som *fräulein*. Jeg fikk til svar at dette var et sammenfall ettersom det er likt på norsk og tysk. Men han sier at det står *herr* i det originale engelske manuset istedenfor *mister* som vil være korrekt i engelsk. Et annet eksempel på kodeveksling som språkkonsulenten trekker frem, er i scenen der keiseren kaller Salieri *cattivo*. Dette ordet blir aldri forklart eller oversatt til norsk. Språkkonsulenten sier at det kanskje er litt elitistisk overfor publikum å ikke forklare det, men at det er såpass lite at det ikke er så viktig å oversette. Som nevnt i kapittel 4.3.2. er ordet italiensk for 'slem' eller 'skurk'.

Om betydningen av flerspråklighet i stykket mener språkkonsulenten at det fungerer som et språklig virkemiddel. For det første mener han flerspråkligheten kommer til uttrykk gjennom de ulike dialektale klangbunnene, som han mener gjenspeiler de språklige mangfoldet i Det tysk-romerske riket. Denne typen flerspråklighet sammenligner språkkonsulenten med slik det er blitt gjort for eksempel i amerikanske filmer. Da snakker han om hvordan filmer om andre verdenskrig har skuespillere som snakker engelsk med tysk aksent til hverandre for å vise at de egentlig snakker tysk. Dette eksemplifiseres også av språkkonsulenten med måten Salieri uttaler *Mozart* på der han bruker en italiensk aksent. Ifølge språkkonsulenten er slike typer uttale bevisst og brukes for å beskrive karakteren. Slik ser det ut til at både dialektal klangbunn og aksent brukes for å vise til flerspråklighet i stykket.

I stykket kommer flerspråkligheten også til uttrykk i form av dialoger og monologer på italiensk og fransk. Da jeg spurte om dialogen mellom Salieri og Orsini-Rosenbergs var problematisk med hensyn til publikum, svarte språkkonsulenten at denne scenen er intelligent skrevet fordi publikum ikke vet hva som skjer før det blir avslørt i neste scene. Han mener dette er med på å bygge opp en spenning hos publikum og at det blir tematisert at en ikke forstår det som blir sagt. Dialogen mener han er nødt til å være på italiensk, og trekker igjen frem flerspråkligheten i Det tysk-romerske riket på 1700-tallet. Både dialoger og monologer på italiensk og fransk blir brukt flere ganger i stykket, men språkkonsulenten trekker frem Mozart spesielt. I scenen der Mozart møter Salieri for første gang setter han i gang en italiensk hilsning. Språkkonsulenten avslører at denne hilsningen er preget av mange feil. Språkkonsulenten sier at i det originale engelske manuset feil som «mange millioner bra komponist», og at Mozart har en tjukk aksent. Han tror at forfatterens hensikt med dette er å gi inntrykk av at Mozart prøver så godt han kan, men språkkonsulenten forteller at skuespilleren som spiller Mozart derimot har tolket denne hilsningen som at Mozart gjør narr av det italienske språket og Salieri.

Ifølge språkkonsulenten er dette er med på å skape en komisk effekt i publikum, særlig ettersom Mozart like etter snakker fransk med keiseren med god flyt.

Om bruk av formalitet og flerspråklighet i stykket, kommer det frem av språkkonsulenten at formalitet uttrykkes gjennom normalisert nynorsk tale og bruk av høflig tiltale på ulike språk. Språkkonsulenten sier at avvikene fra den normaliserte nynorske talen henger sammen med at han ikke vil ha et stivt språk, og at språklige valg må tas med hensyn til publikum fordi språket først og fremst skal være forståelig for dem. Dette kommer frem i intervjuet ved at språkkonsulenten sier at flerspråkligheten realiseres ved bruk av aksentpreget uttale og dialektal klangbunn. Samtidig mener han at det er nødvendig å stenge publikum ute av handlingen ved å ha dialoger som er fullstendig italienske. Dette viser hvordan språkkonsulenten oppfatter språket som virkemiddel på scenen, men fremstår imidlertid som selvmotsigende. Jeg vil komme tilbake til dette i kapittel 6.2.2 der jeg diskuterer hva som kan være årsaken til disse synene.

6. Diskusjon

I dette kapittelet vil jeg drøfte funnene som ble presentert i kapittel 4 og 5. Funnene vil bli sett i lys av hverandre og det teoretiske rammeverket for oppgaven min. Dette er for å kunne svare på oppgavens problemstilling og forskningsspørsmål som ble presentert i delkapittel 1.1. Kapittel 6 er delt opp i tre deler og hver del vil besvare ett forskningsspørsmål.

Første del handler om hva scenespråket på teateret kan fortelle oss om språkholdninger. Her vil jeg gå nærmere inn på hva som menes med *klangbunn* og hvilke dialekter som er ønskelige i teateret. Den andre delen dreier seg om hvordan språket blir brukt for å bygge karakter og miljø. Denne delen vil i størst grad handle om hvilken funksjon flerspråkligheten har i stykket og hvordan formaliteten beskriver miljø. Delen vil også vise hvordan teateret tilpasser språket til det aktuelle publikummet. Til slutt vil jeg diskutere hvordan bruken av normalisert nynorsk tale i teateret kan forstås ut ifra et sosialt og geografisk perspektiv.

6.1. Hva kan scenespråket fortelle om språkholdninger i teateret?

Som språkkonsulenten fortalte (se kap. 5.2.) er språket som brukes på scenen i utgangspunktet nynorsk. Likevel kommer dialekttrekk frem både i form av det språkkonsulenten kaller «klangbunn» og i form av avvik fra den nynorske normaliserte talen. Ordet «klangbunn» blir også brukt hos Kvangarsnes (2006, s. 22) og Reknes (2021, s. 59). Hos Reknes blir ordet brukt av regissøren som hun intervjuet for å vise til praksisen på Det norske teatret der skuespillerne snakker nynorsk med østnorsk klangbunn. Kvangarsnes bruker det for å vise til ulike måter å snakke om et språk eller en dialekt sin talemelodi.

Men ettersom språkkonsulenten i kapittel 5.2. snakker om «klangbunn» for å vise til scenespråkene de har på teateret, mener jeg det også er mulig å forstå «klangbunn» som aksent eller uttale. Språkkonsulenten ga inntrykk av at dialekt som scenespråk på Det vestnorske teater kunne forstås som «klangbunn» under normalisert nynorsk tale. Ved å anse «klangbunn» som aksent eller uttale blir også fonologiske trekk som tjukk l og skarre-r inkludert, i tillegg til talemelodi. Ettersom skuespillerne ikke er blitt bedt om å fjerne fonologiske trekk er det nærliggende å tro at klangbunn kan forstås som en uttale eller aksent (Røynealand, 2008, s. 27). Dette støttes også av funnene fra observasjonen som viser avvik fra nynorsk rettskriving, som i stor grad kan knyttes til fonologiske trekk fra dialekter. I kapittel 4.5 så vi at trekk som

lenisering av <spøkte>, palatalisering av <kammerjente> i tillegg til avvik som går på konsonant- og vokalendringer forekommer i stykket. Klangbunnen kan dermed forstås som substrattrekk som peker tilbake på skuespillernes opprinnelige dialekter. De dialektale klangbunnene i stykket kan trolig forstås som teateret forventer at det norske publikummet er godt kjent med dialektal variasjon og vil derfor tillate en del dialekttrekk fordi det ikke vil påvirke forståelsen i like stor grad som i land med mindre bruk av dialekter i det offentlige rom.

Selv om språkkonsulenten gir inntrykk av at dialekt kan forstås som «klangbunn», trekker han også frem at ingen av skuespillerne snakker 100% normalisert nynorsk tale. Dette kan forklares med avvikene som er presentert i kapittel 4.2. til 4.5. Språkkonsulenten mener disse avvikene fra nynorsk kan tolereres fordi å snakke korrekt nynorsk ikke skal gå på bekostning av skuespillernes kreative utøvelse. Salieri sin uttale av <keiser> mener han ikke skjemmer språket. Videre har Salieri avvik med bruken av *e* for <eg> som direkte strider mot nynorsk rettskriving. Constanze blir også trukket frem på grunn av sine avvik fra nynorsk, men språkkonsulenten mener at hennes Florø-dialekt går «som hånd i hanske med nynorsken». Funnene i kapittel 4 viser tydelig at dette ikke er tilfellet. Om dialekten hennes hadde vært i tråd med nynorsk, ville hun ikke hatt noen tydelige avvik. Jeg tror heller oppfatningen om at hennes dialekt ligger nær nynorsk, må ses i lys av en generalisering av nynorsk som en del av vestnorsk og motsatt. Dessuten kan aksepten for hennes avvik også ha sammenheng med at dialekten hennes er vestnorsk og vil derfor være en del av identitetsbyggingen teateret driver med. Hva som kan skjemme språket sa ikke språkkonsulenten noe om, men dette vil jeg komme tilbake til i neste del der jeg trekker frem hvilke dialekter som ser ut til å være foretrukket på teateret.

6.1.1. Om bruk av dialekter

Alle dialektene som brukes i oppsetningen er autentiske, som vil si at det er skuespillernes opprinnelige dialekter. Dialektene kommer frem i form av aksent forstått som klangbunn og avvik fra den normaliserte nynorske talen. At alle skuespillerne i noen grad bruker sine egne dialekter i denne oppsetningen, viser at teateret i utgangspunktet har en positiv holdning til dialekter. I tillegg viser funnene fra intervjuet at skuespillerne ikke velges på grunn av dialektene sine, noe som tyder på at teateret har et nøytralt forhold til dialekter. Likevel kommer det frem i intervjuet at teateret foretrekker vestnorske dialekter som til gjengjeld viser et hierarkisk forhold til dialekter i teateret. Dette forsterkes også i analysen av intervjuet der

språkkonsulenten forteller at østnorske skuespillere tidligere har tilegnet seg en vestnorsk dialekt om de har spilt en hovedrolle. Dette henger sammen med at teateret helst vil bruke vestnorske skuespillere for å forsterke den regionale identiteten teateret bygger på.

Bruk av stereotyper knyttet til dialekter bruker de kun om det er et poeng med det, og da gjerne for å være humoristiske. Stereotypering som virkemiddel blir trukket frem i Erdal sin masteroppgave om språket brukt i dramatik. Her ser en av informantene hennes på stereotypering som nyttig fordi de er med på å vekke konnotasjoner hos publikum som bidrar til å bygge opp karakteren i et stykke (Erdal, 2013, s. 35). Som språkkonsulenten var inne på, kan dialekter også være forvirrende for publikum om de bryter med fiksjonskontrakten mellom sal og scene i en oppsetning. For eksempel om to karakterer er søsken eller har vokst opp sammen, men har dialekter fra ulike geografiske områder. Hvis denne språkforskjellen ikke forklares for publikum, blir det noe uavklart i stykket. Derfor kan det være en idé at skuespillerne tilegner seg en annen dialekt slik at slike situasjoner ikke oppstår. En annen måte dialekter kan føre med seg problemer på scenen, er om de blir forstått som det språklige uttrykket for en tradisjonsdimensjon (Mæhlum, 2007, s. 58). Det vil si at bruken av en dialekt kan vekke konnotasjoner hos publikum i en retning, selv om dette ikke nødvendigvis gjelder for dialektbrukeren. Om slike konnotasjoner oppstår på en teaterscene uten at det er hensikten, kan det trolig påvirke hvordan publikum oppfatter karakteren som bruker dialekten.

Vestnorsk

Som språkkonsulenten nevnte, samler teateret på vestnorske dialekter. Dette kan ses i sammenheng med språkkonsulentens oppfatning av hva som skjemmer språket og ikke. Språket han refererer til er nynorsk, ettersom han i intervjuet kun trekker frem hva som skjemmer språket i relasjon til avvik fra det nynorske scenespråket. Ut ifra intervjuet er det nærliggende å tro at det er avvik fra de vestnorske og nordnorske dialektene som ikke skjemmer språket. Han trekker frem at vestnorsk og nordnorsk klangbunn, og avvik fra nynorsk med grunnlag i disse dialektene ikke skjemmer nynorsk. Oppfatningen om at de vestnorske dialektene ikke skjemmer nynorsk kan ses i lys av teaterets uttalelse om at de «har ei sterk satsing på ny dramatik og ein identitet forankra i det vestnorske». Funnene fra intervjuet og observasjonen viser at en identitet forankret i det vestnorske innebærer bruk av vestnorske dialekter under en normalisert nynorsk tale. Scenespråket blir derfor sett i sammenheng med geografi og vestnorsk tradisjonell tilknytning til nynorsk. Teateret forsterker slik sin posisjon som regioneteater gjennom konvergens som kommer til uttrykk gjennom å tilpasse seg regionens talemål.

Avvikene skjemmer trolig ikke språket fordi de også oppleves som identitetsbyggende. Dette forsterkes av utsagnet til språkkonsulenten om at det ikke hadde gått om alle hadde snakket østnorsk. Dette hadde trolig skapt en avstand mellom publikum og scene, og teateret hadde ikke fremstått som et regionteater. Med vestnorske dialekter på scenen vil de i større grad forsterke ideen om en vestnorsk identitet.

Det er ikke uvanlig for et regionteater å legge vekt på dialekter som tilhører området i oppsetninger for å fremme sin regionale identitet med språket på scenen. Unikt for det vestnorske teateret er imidlertid at dialekten først og fremst fungerer som klangbunn med normalisert nynorsk tale over. Dette innebærer dermed å ansette skuespillere fra regionen, eller at skuespillere fra andre steder i landet endrer dialekten sin. Da blir den språklige representasjonen ivaretatt, selv om skuespilleren må legge om til en annen dialekt. Gjennom sine språklige valg formidler dermed teateret at de prioriterer talemålsvarieteter som fremmer vestnorsk kultur. Disse dialektene er derfor mer ettertraktet i en hovedrolle på teateret. Dialektene fungerer da som klangbunner under den normaliserte nynorske talen og avvikene fra den nynorske normaliserte talen vil fortsatt være i tråd med målet om å representere en vestnorsk identitet.

Nordnorsk

I oppsetningen av *Amadeus* er hovedrollen Salieri spilt av en nordlending. Språkkonsulenten mener at nordnorsk og vestnorsk har flere fellestrekk, og han mener trolig derfor at avvik fra Salieri ikke skjemmer nynorsk. Bakgrunnen for denne oppfatningen hos språkkonsulenten kan henge sammen med at norske dialekter kan deles inn i to hovedgrupper. Dette er blant annet gjort hos Skjekkeland (2005, s. 157), der de norske dialektene blir delt inn i vestnorsk og østnorsk. Grunnen til at jeg mener språkkonsulenten er tilhenger av en todeling er ikke kun på grunn av hans syn på vestnorsk, men også fordi han omtaler trøndersk som østnorsk. Todeling av dialektene har historisk blitt begrunnet i jamvektsregelen og tjukk l som de viktigste målmerkene (Skjekkeland, 2005, s. 150).

Det finnes flere likheter mellom vestnorsk og nordnorsk som støtter todelingen. Blant annet er begge dialektområdene høytone-dialekter, og som språkkonsulenten trekker frem, er personlig pronomen og nektingsadverbial like i deler av regionene. I kapittel 4.3. kommer likhetene til uttrykk i eksempelet der Mozart, Constanze og Salieri tilpasser seg hverandre og viker fra

nynorsknormalen. De har alle bortfall av -r i ordet <spele> som ligger naturlig i alle deres dialekter. Alle tre konvergerer altså alle sammen mot det som er mest naturlig for dem selv, og dette ser tilsynelatende ut til å være ubevisst. Jeg mener denne tilpasningen kan forklares med *sosialutvekslingsprosessen* til Giles og Smith (1979, s. 48) der skuespillerne vurderer hverandres former som riktige å bruke og gir bekræftelse ved å tilpasse seg. Dette er med på å vise at det er likheter mellom nordnorsk og vestnorsk, og begrunner hvorfor språkkonsulenten ikke ser på avvik fra Salieri som skjemmende.

En innvending mot denne todelingen er at nordnorsk har trekk fra både vestnorsk, trøndersk og østnorsk (Skjekkeland, 2005, s. 153). Nord-Norge er et stort språkområde og har dermed mye variasjon i talemålsvarietetene sine. Språkkonsulenten har derfor rett i at nordnorsk og vestnorsk er beslektet, men ikke i noen større grad enn nordnorsk og trøndersk eller nordnorsk og østnorsk. Som presentert i kapittel 4.1., har dialekten til Salieri trekk som *e/a*-mål med mulig apokope, noe som skiller dialekten fra vestnorsk der en finner enten *e*-mål eller *a*-mål (Skjekkeland, 2005, s. 54-55). I kapittel 4.2.4. kommer det også frem at Salieri tidvis har sibilantuttale som er unikt for nordnorsk (Kristoffersen og Neteland, 2021, s. 42). I samme kapittel er det også blitt gjort funn som viser palatalisering av alveolarer i ordet *kammerjente*.

Selv om palatalisering av alveolarer finnes i nordvestlandsk (Skjekkeland, 2005, s. 74), mener jeg at dette ikke trenger å vise til likhet mellom nordnorsk og vestnorsk. I likhet med retroflektering i samme område, ser det heller ut til at trekkene viser at nordvestlandet er et geografisk grenseområde mot både østnorsk og trøndersk (Mæhlum og Røyneland, 2023, s. 90). Skjekkeland (2005, s. 178) trekker også frem at det er andre språklige kriterier som gjør dette området til en del av det vestnorske dialektområdet. Det vil si at språktrekkene ikke nødvendigvis kan anses som vestnorske. I korte trekk ser det ut til at en todeling vil være for generaliserende, og vil ikke ta hensyn til den store variasjonen som finnes i dialektområdene. Jeg tolker likevel oppfatningen til språkkonsulenten som at han mener at det er viktige likheter mellom vestnorsk og nordnorsk. Likevel ser dialektene ikke ut til å være mer like enn nordnorsk og trøndersk eller nordnorsk og østnorsk.

Østnorsk

Som analysen av intervjuet viser, er det ikke foretrukket med østnorske skuespillere i hovedroller på Det vestnorske teater. Likevel mener språkkonsulenten at østnorsk klangbunn

passer til dette stykket og til rollene de spiller fordi den normaliserte nynorske talen da blir kunstferdig, og passer miljøet som beskrives. Kunstferdig normalisert nynorsk tale blir etter min oppfatning forstått som at den østnorske klangbunnen fremstår som mer markert. Dette er nok fordi de østnorske skuespillerne har færrest avvik fra nynorsk rettskriving, og henger trolig sammen med at avvik fra nynorsk uløselig vil bli knyttet til østnorsk og bokmålsnær tale. Sannsynligvis er det dette språkkonsulenten mener vil skjemme språket. Funnet av Orsini-Rosenberg som avviker fra nynorsk ved å si «ikke» er et tydelig eksempel på dette. Derfor tror jeg at årsaken til at den østnorske klangbunnen under normalisert nynorsk tale blir oppfattet som kunstferdig og markert kommer av at de ikke har samme muligheter til å vike fra nynorsk og gå til dialektene sine.

Markert tale kan forstås som at dette er en veldig tydelig normalisert nynorsk tale, som i kraft av å brukes av språkbrukere med bokmålsnære talemålsvarieteter vil oppleves som unaturlig og kunstig for publikum. Det er uklart om dette gjelder et spesifikt publikum, for eksempel et vestnorsk publikum eller om talen også oppleves som markert på en teaterscene i Oslo. I Melbys (2008, s. 65) undersøkelse av språk og symbolsk makt i *Team Antonsen*, fant hun at dialektene ble fremstilt som markerte og avstikkende, mens standardtalemål (her forstått som bokmålsnær tale) fungerer som det «normale» og nøytrale språket. Dette vil si at det ikke er gitt at en bokmålsnær tale vil bli oppfattet som markert og avstikkende, men at det kan ha sammenheng med at det brukes normalisert nynorsk tale over denne, og at talesituasjonen skjer på et vestnorsk teater.

Som nevnt fungerer den østnorske klangbunnen som et språklig virkemiddel i stykket for å skape et mer kunstferdig inntrykk av karakterene og miljøet. At keiseren bruker formen <ynskjer> fremstår også som enda mer markert fordi det skapes en stor avstand fra det opprinnelige talemålet. Både denne formen og den østnorske klangbunnen kan trolig bidra til å gjøre at språket blir mer opphøyd, noe som er ønskelig i denne oppsetningen. Den østnorske klangbunnen er i tråd med en bokmålsnær tale som historisk har vært knyttet til høyere samfunnslag og dermed knyttet til prestisje.

Vi må likevel merke oss at denne kunstferdigheten ikke vil gjelde alle østnorske dialekter. Av intervjuet kommer det frem at å sette opp *Amadeus* med Toten-dialekt ikke ville gått. Språkkonsulenten ser også på trøndersk som en østnorsk dialekt som ikke vil være aktuell å ha i en hovedrolle på teateret. På denne måten bekrefter han et språklig prestisjehierarki av

østnorske dialekter der bokmålsnære dialekter er plassert øverst, mens de mindre sentrumsnære dialektene innenfor det østnorske dialektområde får en lavere status. Dette hierarkiet er i tråd med det både Johnsen (2015, s. 149) og Mæhlum (2009, s. 13) mener preger det norske språksamfunnet, og er interessant fordi et vestnorsk teater dermed gir bokmålsnære dialekter en høyere status enn dialekter som går vekk fra bokmål. Statusen til de sentrumsnære østnorske dialektene får imidlertid ikke høyere status enn vestnorske (og nordnorske) dialekter. Om østnorske skuespillere skal få hovedroller på teateret har det vært praksis at de legger om til en vestnorsk klangbunn (se kap. 5.2.). Teateret opererer altså også med et prestisjehierarki som eksisterer parallelt med det Mæhlum og Johnsen viser til. På det vestnorske teateret er normalisert nynorsk tale i toppen av hierarkiet, etterfulgt av vestnorske dialekter og i tilfellet med dette stykket, nordnorske dialekter. Teateret har altså et prestisjehierarki eller en kulturell rangering som viser til det Mæhlum og Johnsen mener kan gjenspeiles i språket på Nationaltheatret eller i reklamebransjen og et hierarki der de østnorske dialektene blir lavest.

Med østnorsk sin lave status i Det vestnorske teateret vil jeg trekke frem at både Mozart og Constanze hadde assimilert uttale av spørreord (se kap. 4.2.1.). Uttalen skaper en retrofleks som viser likhet til østnorsk, trøndersk og nordnorsk, og vil dermed være avvik fra vestnorske dialekter. Om dette er et bevisst språklig valg er det uklart hva som er hensikten med å knytte de til en dialekt språkkonsulentene opplever som mer kunstferdig, og med lavere prestisje enn vestnorske dialekter. En forklaring kan være at både Mozart og Constanze har den lokale fonologien som er ønskelig på teateret slik at deres uttaler blir aksepterte så lenge de oppfattes som vestnorske. En forklaring kan også ses i lys av Språkrådets (2024, s.11) forslag om ta inn den assimilerende formen *koss* 'korleis' som eget oppslagsord i nynorsk rettskriving. Forslaget er basert på nyere undersøkelser om forekomst av formen *kossen* i både skjønnlitteratur og i et dialektområde som omfatter mesteparten av kysten og en del innlandsområder. Jeg tror at den assimilerende varianten *kolles* som er registrert fra observasjonen, også kan ha økt forekomst i dialektene. På denne måten er det ikke sikkert at uttalen er et avvik fra vestnorske dialekter.

Oppsummering

Dette delkapittelet har diskutert hva scenespråket kan fortelle om språkholdninger i teateret. For Det vestnorske teateret ser det ut til at å fremme en vestnorsk identitet er et mål ut ifra hvilke holdninger som kommer til uttrykk. De språklige valgene som blir tatt på teateret ser ut til å henge sammen med to hierarkiske oppfatninger av hva prestisje er i det norske språket, og danner utgangspunkt for hvilke dialekter som skal være på scenen. Den ene holdningen er i tråd

med tradisjonelle oppfatninger om at bokmålsnær tale innenfor østnorsk har størst prestisje og derfor høy sosial status. Dette ser ut til å spille på eksisterende oppfatning av bokmålsnær tale som mer prestisjefull enn andre talemålsvarieteter. Den andre bygger i større grad opp under en idé om en vestnorsk identitet som bygger på bruk av vestnorske dialekter og normalisert nynorsk tale i teateret. Betydningen av å knytte den nynorske normaliserte talen til den vestnorske identiteten kommer jeg tilbake til i delkapittelet 6.3.

Det uventede er imidlertid at nordnorsk også er en del av denne identitetsbyggingen til tross for at den har like mye til felles med trøndersk og østnorsk som med vestnorsk. Språkholdningene kommer også til uttrykk i analysen av observasjonen som viser hvem som har flest avvik fra den normaliserte nynorske talen. Hvilke avvik det er som aksepteres kan tyde på hva som skjemmer språket og ikke. Det som skjemmer språket er det som ligger nærmest bokmål, som kan være grunnen til at de østnorske skuespillerne har færrest avvik fra nynorsk.

Til slutt viser avvikene hvordan Sandøy (1998, s.166) sine to prinsipper om realisering av normaliserte talemål kommer til uttrykk på Det vestnorske teateret. Det første prinsippet viser til at det normaliserte talemålet må ta utgangspunkt i skriftspråkets morfologi, ordforråd og syntaks, mens det andre prinsippet handler om at fonologiske trekk skal komme fra dialekten til språkbrukeren. Funnene fra analysene viser forskjell mellom teori og praksis ettersom det kun er de østnorske skuespillerne som i størst grad følger disse prinsippene. De østnorske skuespillerne har ikke den samme friheten som de andre skuespillerne har, siden de er mer bundet til nynorsknormalen. Likevel vises en dialekttoleranse ved å inkludere østnorske skuespillere, selv om de tilsynelatende er i biroller.

6.2. Hvordan brukes språklig variasjon for å bygge karakter og miljø?

I teateret arbeides det med planlagt tale som forutsetter valg av språkrealisering. For eksempel kan en ta i bruk stereotyper gjennom å bruke spesifikke dialekter for å skildre en karakter. I *Amadeus* bruker alle skuespillerne sine egne dialekter som klangbunn under den nynorske normaliserte talen. Som språkkonsulenten nevnte i kapittel 5.2. ser han på de østnorske klangbunnene som ressurser for denne oppsetningen. Utenom dette mener han at det ikke er noen annen sammenheng mellom dialektene og karakterene de spiller enn det som oppstår i publikum. Med unntak av østlendingene som skaper et kunstferdig uttrykk, ser det ut til at

dialektene ikke er ment å forstås som meningsbærende for karakterene og dermed ikke en del av den planlagte talen.

Det som derimot viser den planlagte talen er det formelle språket og flerspråkligheten som brukes for å gjenspeile handlingen, og tiden stykket foregår i. Det innebærer at språket, i likhet med scenografi og kostymer, bekrefter illusjonen om at handlingen utspiller seg i 1700-tallets Wien. På scenen blir språket altså brukt for å bidra med karaktertolkning og å uttrykke sjanger, og er dermed med på å oppnå det som kalles for fiksjonskontrakten mellom sal og scene (Risum, 1993, s. 30). *Fiksjonskontrakten* er en avtale som inngås mellom publikummet og scene, og handler om at publikum aksepterer den fiktive virkeligheten på scenen som den ekte mens forestillingen pågår (Risum, 1993, s. 45). Hvordan språket kan bidra til å forsterke fiksjonskontrakten, uttrykker Ragnhild Gjefsen slik: «På same måte som vi berre treng nokre få visuelle indikasjonar på at fiksjonen er lagt til ein skog, kan enkelte språklege teikn gi oss nøkkelen til å utløyse ein bestemt fiksjonskonvensjon» (Gjefsen, 2019, s. 32). De språklige tegnene kan være knyttet til stilnivå, altså at det kan gå fra å være skriftspråksnært til å ha mer bruk av dialekt (Wiik, 1987, s. 239).

For å skape denne illusjonen, kan språket brukes som virkemiddel gjennom stilisering som bidrar med informasjon om både karakter og miljøet i stykket (Wiik, 1987, s. 239). Et eksempel på dette er at en kan ta i bruk høflig tiltale for å vise at handlingen er lagt tilbake i tid (Gjefsen, 2019, s. 32). I kapittel 4.3.1. ble det presentert funn av at Mozart sa *hallo!* i møte med hoffet. Dette er ikke i tråd med handlingen eller tiden stykket er satt til og vil derfor fremstå som markert og avstikkende. Trolig er formålet med denne språkbruken å skape humor i stykket ettersom det ikke passer inn. Det samme kan sies når Mozart sitter med en smarttelefon for å vise en slags mangel på interesse for den klassiske kulturen i stykket.

Samtidig bærer scenespråket preg av å være tilpasset et tenkt publikum, som vil bety at språket ikke kan skape for stor avstand mellom sal og scene (Wiik, 1987, s. 239). Ord eller uttrykk som oppleves som for foreldet for et moderne publikum, kan derfor måtte fjernes til fordel for mer frekvente ord (Reknes, 2021, s. 91). Et eksempel på dette er hvordan språkkonsulentene opplever <hjá> som mindre kjent for publikum enn <hos>. Analysen av observasjonen viser at bruken av *oppmerksomhet* og *århundre* også kan ha sammenheng med å bruke mer kjente varianter for publikum (se kap. 4.2.4.). Ord som <slumpetreff> og <arg> blir likevel brukt av Salieri. Disse ordene har trolig lavere frekvens i dag enn <samantreff> og <sint>. Som nevnt i kapittel 4.2.4.

er dette kun basert på min egen oppfatning av hva som har høy og lav frekvens. Dette gir inntrykk av at forholdet mellom nærhet og avstand mellom scenen og publikum er tvetydig. Videre forteller språkkonsulenten at den nynorske normerte talen er tilpasset publikummet gjennom å ha foranstilt eiendomspronomen i for eksempel <Dykkar majestet> for å gjøre det mer naturlig for publikum. Ifølge språkrådets føringer for hvordan en skal forholde seg til kongelige er etterstilte eiendomspronomen ikke en norm de følger (Språkrådet, 2005). Så her følger formell stil ikke nynorsk normalsyntaks.

6.2.1. Formalitet

Det formelle språket mener språkkonsulenten i stor grad realiseres gjennom å bruke et normalisert talemål som en språklig ressurs. Dette var en fordel fordi det talemålet har faste normer og mindre variasjon enn om skuespillerne skulle brukt dialekter med ulike konnotasjoner. Trolig vil dette skape formalitet fordi skuespillerne da bruker samme former i tiltale som <Dykkar majestet> som har stor variasjon på pronomenet i dialektene med for eksempel *Dokkers majestet* eller *Deres majestet* som vil ligge for nært bokmål. Nynorsk er dermed en fordel i denne oppsetningen og skaper mindre språklig variasjon mellom karakterene, til tross for at det er en del avvik fra den nynorske normaliserte talen.

Avvikene kan i lys av formalitet forstås som et virkemiddel for å beskrive karakterene. Mozart har ikke bare avvik fra nynorsk rettskriving, men språket hans er preget av sammentrekningsformer som *ska'kje* og *e'kje* som gir et mer hverdagslig og uformelt preg. Han bruker også *helsike* i scenene med hoffet som er situasjoner der formell språkbruk trolig bør være høyest. Disse avvikene kan gi publikum et inntrykk av Mozart som useriøs og kanskje ikke like høflig som de andre karakterene i stykket. På denne måten kan publikum få en bedre forståelse for Salieri misnøye med Mozart. Sammentrekningsformer, avbrytelser og en mer muntlig setningsform kan bidra til å skape et mer hverdagslig språk som dermed bryter med det formelle og skriftspråksnære språket (Reknes, 2021, s. 51). Avvikene kan dermed forklares som tilfeller der karakterene blir mer hverdagslige, og mange av avvikene har sammenheng med sterke følelser som kan uttrykkes ved å gå vekk fra det formelle språket.

Det tydeligste tegnet på formelt språk i stykket er trolig bruken av <De> og <Dykk>. I forkant av oppsetningen ble det som nevnt diskutert om disse formene skulle droppes eller ikke (se kap.5.3.). Alternativet ville da vært å bruke *du* og titler for å skape ønsket formalitetsnivå. Dette

hadde nok vært mer naturlig for det norske publikummet, ettersom det i dag ikke er vanlig i norsk sammenheng med egne pronomen som høflig tiltale. Stykket er opprinnelig engelsk, som ikke har tilsvarende høflighetsformer <De> og <Dykk> slik at dette er et bevisst valg fra språkkonsulenten og manusforfatteren for å fremheve denne kulturen og tiden. Her er det verdt å nevne at en i Norge ikke brukte hverken <De> og <Dykk> eller <De> og <Dem> som høflige tiltaleformer, men heller formene <I> og <Jer>, eller tredje person hun eller han som tiltale. Dette hadde imidlertid skapt for stor avstand mellom publikum og scene, som gjør disse formene uaktuelle å bruke i dag.

Språkkonsulenten mener likevel at formene bør være med for å vise til tiden stykket er satt til. Bruken av disse formene vil dermed skape en avstand til publikum, men dette er en nødvendig avstand for at illusjonen om en annen tid skal kunne gi mening hos publikum. Hadde de brukt former som også er vanlige i dag, hadde ikke publikum opplevd språket som like markert, og scenografi og kostymer ville i større grad alene stått for å etablere tid i stykket. Det eneste som ligner på den norske språksituasjonen i dag med tanke på formelt språk, er at <Dykkar majestet> også vil brukes i dag i møte med kongelige. Videre mener språkkonsulenten at den høflige tiltalen viser til den prestisjefulle hoffkulturen der bruk av <du> kunne bli oppfattet som upassende. I tilfellene der bruk av <du> forekommer, blir dette ikke reagert på fra andre karakterer i stykket. Men som nevnt i analysekapittelet 4.3.1. kan dette ha sammenheng med hvem som bruker hvilke pronomen, hvilken sinnsstemning de er i og hvem som prater sammen. Eksempler på bruk av <du> i stykket er når Salieri snakker til gud eller når han har en intim dialog. Mozart og Constanze bruker <du> når de snakker med hverandre, som viser deres intime relasjon. Dette viser at det er unntak fra høflig tiltale i stykket, som bestemmes av relasjonen karakterene har til hverandre. Videre ble det gjort funn av pronomenet <henne> i kapittel 4.2.4. Begge formene er tillatt i nynorsk rettskriving, men <henne> er det tradisjonelle, og kan nok dermed indeksere noe gammeldags og mer opphøyd som passer til dette stykket.

6.2.2. Flerspråklighet

Flerspråklighet som formalitet

Stykket er satt til Wiens hoffkultur på 1700-tallet der språket er preget av mer formelle tiltaleformer enn det som er blitt brukt i Norge. For det første ser det ut til at de nynorske formene <De> og <Dykk> er ment å vise til tyske høflighetsformer. Dette bekreftes i stykket av venticelliene som, etter at Salieri går fra å rope på italiensk til å snakke rolig på norsk til

publikum, sier at han snakker tysk (se kap. 4.3.2.). Formålet med dette er at publikum skal forstå at når de hører norsk bli snakket på scenen, så er dette egentlig tysk. Da ser det altså ut til at den høflige tiltalen er brukt for å gi et mer tysk preg. Dette forutsetter imidlertid at publikummet vet at høflig tiltale er vanlig i tysk og vil derfor bare være en måte å tolke bruken av <De> og <Dykk> på. Men om det norske scenespråket er ment å forstås som tysk, skaper det problemer når titler som *herr* og *fräulein* og tyske kallenavn mellom Mozart og Constanze brukes i stykket. Fra analysekapittelet 5.3. viser det seg at *herr* også ble brukt i det engelske manuset som, i tillegg til bruken av *fräulein*, bekrefter at dette er tysk.

Jeg mener dette språklige valget med å beholde tyske titler og kallenavn kan forklares ut ifra at å bruke norske titler som <herr>, <fru> og <frøken> kanskje ville ha påvirket illusjonen om at dette skjer i 1700-tallets Wien. Titler på italiensk og fransk blir også brukt i stykket trolig for å skape denne illusjonen om tid og sted. Dessuten kan bruk av titler på tysk, italiensk og fransk bidra til å skape økt formalitet i stykket, ettersom disse språkene historisk har blitt assosiert med høy sosial og kulturell status i Europa, og vil trolig derfor vurderes som mer prestisjefulle enn for eksempel norsk. Det formelle i stykket blir derfor uløselig knyttet til flerspråklighet både på grunn av at fremmedspråklige ord blir brukt, men også fordi høflig tiltale er mer vanlig i disse språkene. Selv om dette skaper en avstand til publikum gjennom å bruke andre språk enn norsk, er det ikke noen usikkerhet i hva som blir sagt på scenen. Jeg mener det er svært sannsynlig at publikum vet hva de høflige titlene betyr. Hadde alt det norske blitt sagt på tysk, hadde det vært en annen sak. Da ville det ikke blitt tatt tilstrekkelig hensyn til publikummet og hensynet for realisme ville tatt fullstendig over. Dette ville skapt en så stor avstand til publikum at det kun ville vært de som forstår tysk som ville fått noe ut av stykket.

Flerspråkligheten skaper imidlertid hindringer i bruken av fransk og italiensk i stykket. Når Mozart hilser på keiseren i stykket skjer dette på fransk, men gjennom kroppsspråk og kjente fraser kan publikum forstå at det er en høflig hilsning som er passende for situasjonen for et møte med keiseren og hoffet. Italiensk blir i dette stykket knyttet til kunsten ved at det flere ganger blir understreket at opera er en italiensk kunstform og at det ikke vil være passende med en opera på tysk. Dette viser at italiensk innehar en kulturell prestisje i dette samfunnet. Dersom disse språkene blir vurdert som prestisjefulle av publikum kan de bidra til å forsterke et inntrykk av formalitet i stykket.

Full flerspråklighet

Som nevnt kan bruken av fransk, tysk og italiensk vise til formalitet i språket og illustrere språksituasjonen i dette samfunnet. Dette skjer gjennom å forstå tysk som norsk, kodeveksling med titler og full flerspråklighet. I stykket blir det flere ganger snakket italiensk i monologer og dialoger på scenen som skaper avstand mellom sal og scene. I begynnelsen av stykket roper Salieri på italiensk ut i luften og mot publikum før han roer seg ned og går over til norsk. Det er ikke klart hva som blir sagt, men publikum forstår at han er oppskaket. Når han snakker italiensk med Orsini-Rosenberg er de begge derimot rolige, og ut ifra kroppsspråket ser det ut til at de planlegger noe eller driver med noe hemmelig. Dette skaper en åpenbar avstand til publikum, som i likhet med den tredje karakteren på scenen, ikke forstår hva som blir sagt. Språkkonsulenten understreker at dette er en bevisst måte å bygge opp spenningen på. Dette forutsetter imidlertid at publikum, gjennom faste konvensjoner i ulike typer drama, forstår at det vil komme en oppklaring i neste scene. Flerspråkligheten her blir altså brukt for å bygge opp en spenning i stykket.

Flerspråkligheten som stenger ute publikum fra handlingen skjer også i form av kodeveksling. Når keiseren kaller Salieri *cattivo* er dette et ord som aldri blir forklart for publikum. Språkkonsulenten sier at å ikke forklare dette ordet, kan gi publikum et inntrykk av å være elitistisk på en måte som viser at det er en forventning om at publikum skal vite hva dette ordet betyr. Samtidig trekker språkkonsulenten frem at dette bare er ett enkelt ord som trolig ikke fanger like mye oppmerksomhet hos publikum. Dette ordet har ikke samme funksjon som dialogen mellom Salieri og Orsini-Rosenberg. Den bidrar ikke til å bygge opp spenningen i stykket, men kan heller forstås som en måte å vise relasjonen mellom keiseren og Salieri på. Som presentert i kapittel 4.3.2. ser det ut til at Salieri har for vane av å prøve å være morsom gjennom å være litt frekk. Keiseren gjennomskuer dette og kaller ham *cattivo*, og det ser ut til at de har en spøkefull tone. Men ut ifra tonen på scenen og latteren fra publikum når Salieri snakker om voksfigurer, kan det likevel tyde på at det ikke er nødvendig for publikum å forstå hva *cattivo* betyr for å forstå stemningen i scenen.

Når Mozart snakker italiensk ser det ut til at det er for å skape en komisk effekt. Som språkkonsulenten trekker frem, er det uklart om Mozart snakker italiensk dårlig med vilje eller ikke. Om han ikke snakker dårlig italiensk med vilje er det trolig hans beste forsøk på å gi en høflig hilsen til Salieri. Kroppsspråket viser et hevet hode og tiltale rettet mot Salieri.

Kroppsspråket viser også at han er selvsikker i sin italiensk slik at nølingen bare fremstår som at han leter etter de rette ordene. Dette vil i så tilfelle peke i retning mot at han gjør narr av det italienske språket eller gjør narr av Salieri. I stykket er det tydelig at Mozart ikke liker at det er så mange italienerne i Wien og dette forsterkes med motstanden han møter når han vil sette opp en opera på tysk og ikke på italiensk slik tradisjonen er. Den komiske effekten vises også når Mozart i samme scene går over til tilsynelatende feilfri fransk når han snakker til keiseren.

Denne bruken av flerspråklighet skaper også et inntrykk av både nærhet og avstand mellom karakterene i stykket. Mozart skaper en nærhet til keiseren ved å snakke fransk som er hoffspråket med god flyt som styrker deres relasjon. Salieri, som i utgangspunktet har et komplisert forhold til Mozart, preget av sjalusi, får en større avstand når Mozart enten gjør narr av eller ikke behersker språket til Salieri. Dette ser ut til å føre til at Salieri misliker Mozart enda mer og om Mozart ikke behersker italiensk ser Salieri ned på ham. Om han gjør narr av italiensk, skaper dette et større sinne hos Salieri.

Substrattrekk og klangbunn som flerspråklighet

Analysen av intervjuet viser at klangbunnene også kan ses i lys av et ønske om å skape inntrykk av flerspråklighet. Språkkonsulentene mener at de ulike dialektale klangbunnene kan vise til det språklige mangfoldet som Det tysk-romerske riket var preget av. Dette mener han fungerer ettersom ingen av karakterene er i slekt med hverandre eller har en relasjon som tilsier at de har vokst opp sammen. Om de hadde hatt en så nær relasjon, mener han at det hadde vært problematisk med de ulike klangbunnene. Klangbunnene kan derfor heller forstås som en indikator på deres geografiske tilhørighet innad i Det tysk-romerske riket. Dette viser da at alle er fra ulike steder, med unntak av Orsini-Rosenberg og Keiseren som har tilnærmet lik klangbunn. Ut ifra oppfatningen om at dialektal klangbunn i denne oppsetningen viser til geografisk tilhørighet i Det tysk-romerske riket vil dette bety at de er fra samme sted. Å bruke klangbunn som indikator for geografisk tilhørighet som viser til flerspråklighet i Det tysk-romerske riket i stykket vil imidlertid bli for innviklet i praksis. De ulike klangbunnene kan nok heller forstås som at siden karakterene ikke har en tett relasjon til hverandre, skaper ikke klangbunnene heller noen spørsmål om familieband. Likevel har klangbunnene til Orsini-Rosenberg og keiseren blitt ansett som nyttige, ved å vise til de sosiale dimensjonene i stykket.

Til slutt kan flerspråkligheten gjenspeiles i Salieri sin uttale av Mozart som tydelig viser substrattrekk fra italiensk. Årsaken til dette er trolig for å forsterke inntrykket av at han er italiensk. Som nevnt i kapittel 5.3. kan dette sammenlignes med flerspråklighet i amerikanske krigsfilmer der tyskere snakker engelsk med tysk aksent til hverandre. Da forstår publikum at karakterene er tyske uten at de selv behøver å forstå tysk. Substrattrekk som dette brukes imidlertid ikke i særlig stor grad, tilsynelatende kun ved uttalen av Mozart. Ingen av de andre karakterene har substrattrekk fra sine førstespråk, så det skaper usikkerhet på hvorfor dette er med. Det eneste jeg tror dette kan bidra med er at publikum får et inntrykk av at den språklige identiteten til Salieri betyr mye for ham eller for å vise at han anser italiensk som et høyverdig språk.

Oppsummering

Som vist ovenfor kan språket brukes som et virkemiddel på scenen. Språket kan tilpasses et stykke og skape en illusjon av tid og sted blant annet gjennom å gjøre språket både formelt og uformelt med ulike grep. I denne sammenhengen har språket blitt tilpasset stykket gjennom å stilisere språket til å være tydelig formelt for å passe til 1700-tallets Wien. Denne typen formalitet er ikke i bruk i Norge i dag, og skaper derfor en avstand til publikum som dermed får et inntrykk av at dette er et opphøyd miljø i en annen tid, med en språkbruk som vil være unaturlig for et norsk publikum. Flerspråkligheten er med på å forsterke formaliteten, i tillegg til å gjenspeile stedet stykkets handling er satt til. Flerspråkligheten skaper avstand til publikum, og dette bidrar samtidig til å bygge opp spenning i handlingen. Konvergensen blir derimot skapt ved at karakterene snakker norsk, fremfor tysk som det egentlig er ment å forstås som. Videre er den normaliserte nynorske talen som brukes på scenen tilpasset publikum ved at det er blitt tatt vekk ord som språkkonsulentene mener er unaturlige for publikum. Slik blir dermed språket brukt som virkemiddel på samme måte som kostyme eller rekvisitter.

Språket er utformet med utgangspunkt i hva som vil oppfattes som naturlig og unaturlig for det tenkte publikumet. Det tenkte publikumet er først og fremst bosatt i Bergen og omegn. Derfor er det nærliggende å tro at de vil forstå norsk bedre enn tysk, italiensk eller fransk. Fremmedspråkene blir derfor brukt bevisst for å skildre karakterer eller bygge opp spenning i stykket, mens norsk blir brukt for å kommunisere handlingen til publikum. Språkkonsulentene mener at de ulike dialektale klangbunnene bidrar til å gjenspeile det språklige mangfoldet i stykket. Det ser heller ut til at stykket ikke er lagd slik at det er behov for å forholde seg til

klangbunnene i like stor grad som i et stykke der karakterene har så nære relasjoner at det vil oppstå spørsmål om ulike klangbunner.

6.3. Er normalisert nynorsk tale et sosialt og geografisk nøytralt scenespråk?

Mens klangbunnene ifølge språkkonsulenten kan bidra til å vise det flerspråklige mangfoldet, blir normalisert nynorsk tale trukket frem som et middel for å nå ønsket formalitet i stykket. Det er imidlertid viktig å huske at dette ikke er det eneste formålet med å ha nynorsk på scenen på Det vestnorske teateret, med tanke på at dette er det primære scenespråket som brukes. Trolig har bruken av nynorsk som scenespråk sammenheng med at teateret skal representere den vestnorske regionen, og at Vestland fylkeskommune har nynorsk som sitt bruksspråk. På teaterets nettside står det videre at «drifta vert i all hovudsak finansiert av Staten og den største eigaren Vestland fylkeskommune. Vår eigen inntekt frå billettsal utgjer ca 37%» (Det vestnorske teateret, u.å.). Staten og fylkeskommunen ser dermed ut til å utgjøre 63% av finansieringen for teateret. Denne finansieringen viser nok også til at teateret mottar økonomisk støtte for sin bruk av nynorsk enten i form av tematikk eller som scenespråk (se kap. 5.1.) og dette ser ut til å være et tydelig insentiv til å bruke nynorsk.

Analysen av observasjonen viser at det er nynorsk som blir brukt på scenen. Avvikene kommer i størst grad fra Salieri, Mozart og Constanze, men avvikene er ikke mange nok til å si at det ikke er normalisert nynorsk tale som brukes på scenen. Scenespråket kan heller ses i sammenheng med en variant av normalisert nynorsk tale som ligner mer på en dagligdags replikkveksling, kjennetegnet av enkel syntaks og muntlig talemåte, som går delvis eller helt over i dialekt (Mæhle, 1988, s. 392). Delvis over i dialekt forstår jeg som klangbunn eller avvik som vist i analysen av observasjonen. Avvikene får som vist innpass så lenge de ikke ligner for mye på et bokmålsnært talemål. Mæhle (1988, s. 393) mener denne varianten av det nynorske scenespråket kan variere ut ifra faktorer som miljø, lokalitet eller temaet i stykket, og fungerer som en motsetning til det mer skriftspråksnære og klassiske/tradisjonelle scenespråket. Dette er brukt i klassisk dramatik og poetiske, ekspresjonistiske eller stiliserte drama. Kvangarsnes (2006, s. 34) mener at denne varieteten kan ses i sammenheng med greske tragedier eller Jon Fosses stykker. Jeg mener at denne oppsetningen har innslag av begge varietetene som bidrar til å vise at stykket både har preg av å være klassisk, men også humoristisk og ikke så høytidelig.

Intervjuet viser at teateret ikke har noen faste normer å forholde seg til når det kommer til det nynorske scenespråket, men at de legger seg på det de kaller en *urban norm* (se kap. 5.1.). For å forstå hva språkkonsulenten legger i dette har jeg tatt utgangspunkt i teaterets historie. En forgjenger for dette teateret er KomEDIATEATRET som var i drift i Bergen fra 1933 til 1964. KomEDIATEATRET ble sett på som et «folkelig» teater ettersom de spilte på bygde- og bymål (Stavland, 2013, s. 10). Aller mest ble det på dette teateret spilt folkekomedier på strilemål (Hartvedt og Skreien, 2001). Det vestnorske teateret kan altså historisk sees som en forlengelse av folketeatertradisjonen gjennom å sette opp teater som spiller på bygdemål og som dermed trolig har vært ment for innflyttere i Bergen eller for bygdefolk på bybesøk. Da Hordaland teater (nå Det vestnorske teater) ble stiftet i 1988 var barn og unge målgruppen, og teateret var plassert i Fana bydel. I 2018 byttet teateret navn til Det vestnorske teateret og flyttet til Bergen sentrum. Med disse skiftene ser det ut til at teateret har forsøkt å fornye seg selv som et regionteater og få ha en bredere målgruppe enn barn og unge. Når språkkonsulenten sier at de legger seg på en *urban norm* kan dette derfor forstås som en måte å fornye teateret på og skape avstand fra folketeatertradisjonen. *Urban norm* kan også bety at de velger mer frekvente former slik at språket blir mer tilgjengelig for publikum. Som språkkonsulenten sa, var dette viktig for å ikke skape for stor avstand mellom sal og scene (se kap.5.1.).

6.3.1. Høyspråk eller lavspråk?

I intervjuet med språkkonsulenten ble normalisert nynorsk tale forstått både som et høyspråk og som et lavspråk (se kap. 5.1.). Ifølge språkkonsulenten var nynorsk utfordrende å bruke i denne oppsetningen fordi språket er for folkelig. Folkelig ser ut til å bety at språket ikke passer til å beskrive et prestisjefullt miljø, men heller et mer hverdagslig. Samtidig mener han at det var en fordel å bruke nynorsk fremfor dialekter, fordi språket i likhet med bokmål har faste normer, og vil dermed bidra til å skape et formelt språk som passer til stykket. Bruken av <De> og <Dykk> hadde for eksempel ikke vært mulig å bruke uten nynorsk mener han. Ut ifra faste konvensjoner i dramatik i teater, film og tv ser det ut til at disse tiltaleformene alltid er til stede i historiske oppsetninger for å vise til tid og miljø. Dette gjelder uavhengig av om det er bokmål, nynorsk eller dialekt som brukes. Derfor er det interessant at språkkonsulenten sier at disse ble vurdert som unødvendige for oppsetningen, da disse formene er klare indikasjoner på tid og miljø.

På den ene siden er jeg enig i at nynorsk kan oppfattes som et lavspråk. Ifølge Vikør (2018, s. 682) blir nynorsk oppfattet som et bygdespråk eller et gammeldags språk med lav sosial prestisje, forbeholdt bønder. Slik sett vil ikke normalisert nynorsk tale være et passende språk å bruke i denne oppsetningen. Mæhlum (2005, s. 89) mener at både dialekt og nynorsk assosieres med periferien, det lokale og rurale, og tradisjonen. Bokmål på den andre siden blir koblet til sentrum, urbanitet og modernitet. Samtidig trekker hun frem at på samme tid som at den typiske nynorskingen oppfattes som en gammel bonde, kan hen også være den akademiske elitistiske nynorsken som representerer en nynorsk elitisme (Mæhlum, 2005, s. 89).

Slik blir altså nynorsk knyttet til høy prestisje. I dag er nynorsk trolig mer enn noen gang knyttet til en høy sosial prestisje som elitespråk og kulturspråk på nasjonalt nivå (Vikør, 2018, s. 681). Institusjoner og medier som NRK, Samlaget, Det norske teatret og ikke minst Det vestnorske teatret har bidratt til dette (Vikør, 2018, s. 682). Om nynorsk assosieres med høy prestisje vil det være mer passende å bruke det i denne oppsetning enn å kun bruke dialekter, som i mindre grad vil være knyttet til prestisje. Dessuten har teateret også historisk vært knyttet til høy sosial status i samfunnet, slik at scenespråket dermed også får en høy status. Bull uttrykker det slik: «Mange stader i verda har nettopp scenespråket status som mest «høgprestisje», det som er mest verd å streve etter, som mest normgivande» (Bull, 1982, s. 232). Ifølge Bø (2013, s. 60) har scenekunsten, både tidligere og i dag en unik posisjon og funksjon i offentlig kulturpolitikk. Dette gjør det nærliggende å tro at språket som brukes på scenen får en viss kulturell tyngde.

Selv om språkkonsulentens vurderinger av nynorsk innebærer motsigelser, mener jeg at dette likevel stemmer overens med språksituasjonen i dag. Nyere studier av språkholdninger ser ut til å peke på en lav sosial status for nynorsk, med utgangspunkt i antall hovedmålsbrukere (Mæhlum, 2007, s. 196). Innenfor kunst og kultur har nynorsk derimot aldri stått sterkere, og dette skaper en tilknytning til prestisje. Prestisjen til nynorsk som scenespråk kan ses i sammenheng med Jon Fosses dramatik som har bidratt til at nynorsk blir ansett som et kunstspråk. Prestisjen kan dessuten bli opphøyd i tilknytning til teaterinstitusjonen som historisk har hatt høy kulturell status i samfunnet der scenespråket har fått normgivende funksjon. Avvikene som språkkonsulenten mener ikke skjemmer språket, det vil si vestnorske dialekttrekk, blir dermed i forlengelse også assosiert med prestisje. I alle fall på dette teateret, fordi de assosieres med nynorsk som igjen har høy kulturell prestisje i teateret. Slik sett skapes et prestisjehierarki med nynorsk på topp etterfulgt av vestnorske og nordnorske dialekter. Denne

koblingen mellom vestnorske dialekter og normalisert nynorsk tale medfører imidlertid en regionalisering av nynorsk.

6.3.2. Regionalisering av nynorsk

Den tidligere språkkonsulenten ved Det norske teatret Ola E. Bø (Bø, 2013, s. 66) har vært tilhenger av å bruke nynorsk som scenespråk fordi det hverken har geografisk eller sosial plassering, og heller ingen urban hovedbase. Sosialt ser det ut til at nynorsk har en litt tvetydig plassering, der den kan oppfattes som et språk med både høy kulturell status, men også lav sosial status. Bø (2013, s.66) mener videre at det nynorske scenespråket er geografisk nøytralt, og at den kan skape nærhet og distanse gjennom å få sin plassering gjennom dialektene. Da er det trolig dialektal klangbunn som gir den geografiske plasseringen. En innvending mot at nynorsk er geografisk nøytralt kommer fra Mæhlum (2007, s. 196) som ser på nynorsk som noe markert og avstikkende ut ifra minoritetsposisjonen språket har. Hun knytter til nynorsk til området sør for Dovre, med en regional konsentrasjon på Vestlandet (Mæhlum, 2007, s. 195).

For denne oppsetningen mener jeg at det er uklart om den nynorske normaliserte talen fremstår som geografisk nøytral. For det første avslører klangbunnen hvor skuespillerne opprinnelig er fra. For *Amadeus* spiller ikke dette noen stor rolle siden ingen av karakterene har en nær relasjon som tilsier at de skal ha samme dialekt. Språkkonsulenten mener dette er med på å gjenspeile det flerspråklige mangfoldet i stykket, men viser heller til en aksept for ulike dialekter siden de ikke påvirker forståelsen av relasjoner i stykket. Videre kan avvikene fra nynorsk vise at språket ikke er geografisk nøytralt. Avvikene peker i størst grad mot vestnorske og nordnorske dialekttrekk. Ifølge språkkonsulenten er det flere av avvikene til Salieri, Mozart og Constanze som ikke skjemmer språket, og dette gir dermed et inntrykk av at de aksepteres så lenge de «høres» nynorske ut eller så lenge de reflekterer den vestnorske identiteten teateret vil formidle. En konsekvens av å la avvik fra vestnorske dialekter passere i den normaliserte nynorske talen, er at teateret formidler til publikum at det nynorske er en del av det vestnorske og motsatt, noe som igjen bidrar til å gjøre nynorsk geografisk markert. Slik sett er det bare noen dialekter som er nærme nok nynorsk til å bli aksepterte og da blir nynorsk knyttet til et spesifikt sett med dialekter og regionaliseringen skjer. Nynorsken vil dermed miste sin relevans i dialektområder som ikke passer med det vestnorske.

Med tanke på at dette er et regionalt teater, gir det mening at vestnorske dialekter fremmes og ikke skjemmer den nynorske normaliserte talen. Ut ifra Bells teori om publikumsdesign (1984) ser det ut til at teateret har tilpasset språket sitt med ut ifra en antagelse om at det i størst grad er vestlendinger som besøker teateret. Slik sett tilpasser teateret seg til regionen og publikum som er en del av denne regionen. Scenespråket er også i tråd med påstandene til Bø, siden det nynorske scenespråket kan festes til et geografisk sted ved hjelp av dialekter. Tilpasningen til regionen medfører imidlertid en avstand fra det bergenske, som er paradoksalt siden teateret er plassert i Bergen, en bokmålskommune i Vestland fylkeskommune. Et flertall av innbyggerne i fylket snakker bergensdialekt og har bokmål som sitt hovedmål. Til tross for at denne majoritetsposisjonen, kan det se ut til at den vestnorske identiteten blir sett på som noe annet, isolert fra den bergenske identiteten, og kommer til uttrykk blant annet ved at bergensdialekt ikke brukes på teaterscenen. Trolig vil bergensk være for nært bokmålsnære former, som igjen vil stride mot bruken av normalisert nynorsk tale. Når nynorsk blir knyttet til den vestnorske identiteten fører det til at den bergenske identiteten blir presset inn i den samme vestnorske identiteten som resten av fylket og ikke som sin egen versjon av dette.

Oppsummering

På Det vestnorske teateret blir normalisert nynorsk tale brukt som virkemiddel for å skape et formelt språk på scenen. Scenespråket fremstår som mer formelt enn om det hadde vært brukt dialekter. Som språkkonsulenten trekker frem, kan dette være fordi det er faste språknormer å forholde seg til. Jeg mener det også har en sammenheng med nynorskens høye kulturelle status i dag. Teateret har ingen faste føringer for realiseringen av nynorsk, men legger seg på en urban norm som kan fortelle noe om hvem teateret opprinnelig har vært for og hvem teateret ønsker å være for i dag. Videre viser det seg at det nynorske scenespråket i denne oppsetningen ikke er geografisk nøytralt fordi vestnorske og nordnorske dialekttrekk kommer frem i form av avvik. Avvikene peker i alt for stor grad på vestnorske dialekter til at scenespråket fremstår som geografisk nøytralt. Oppsetningen viser derfor hvordan det nynorske scenespråket kan gjøres geografisk markert. Det vestnorske teateret forsterker en vestnorsk identitet gjennom scenespråket, som får konsekvenser både for nynorsk som nasjonalt språk, men også for den bergenske identiteten. Bergensk blir ikke inkludert i denne identitetsforståelsen, til tross for at teateret er plassert midt i Bergen sentrum.

7. Konklusjon og videre forskning

I denne oppgaven har jeg undersøkt hvordan scenespråket realiseres og om nynorsk og dialekt har ulike formål på Det vestnorske teateret. Som vist i analysene og diskusjonen er det primært normalisert nynorsk tale som brukes på scenen. Teateret har ingen faste føringer for hvilke former innenfor nynorsk det er som brukes. Dette ser ut til å variere med manusforfatter og hvilken dialekt skuespilleren har. Dialekter blir først og fremst brukt som klangbunn, altså som aksent under den normaliserte nynorske talen. I oppsetningen blir nynorsk brukt som scenespråk for å gjenspeile det formelle samfunnet der handlingen finner sted. Dialekter blir brukt for å forsterke den regionale identiteten til teateret, og om et stykke krever det, bør skuespillerne ha samme dialekt for å unngå forvirring i publikum. Dialekter kan imidlertid også brukes for å skape ulike uttrykk og kan derfor anses som virkemiddel.

Gjennom det ene forskningsspørsmålet mitt har jeg undersøkt hva scenespråket kan fortelle om språkholdninger i teateret. Dette blir vist gjennom et prestisjehierarki i som forsterker den regionale identiteten og som avgjør hvilke dialekttrekk det er som «skjemmer» språket, altså den normaliserte nynorske talen. Språkholdningene kommer også til uttrykk gjennom et annet prestisjehierarki som generaliserer østnorske dialekter ved å ekskludere de mindre sentrumsnære østnorske dialektene, slik at det kun er de mest prestisjefulle østnorske dialektene som oppstår på scenen. Sistnevnte prestisjehierarki blir aktivt brukt i denne oppsetningen for å bygge karakter og miljø i stykket, og svarer på det andre forskningsspørsmålet mitt. De språklige valgene som blir tatt for å bygge karakter og miljø i teateret kan forklares med tilpasningsteorien og publikumsdesign. For denne oppsetningen brukes flerspråklighet og formalitet for å skape avstand mellom sal og scene, som dermed bidrar til å forsterke illusjonen om tid og sted i stykket. Den normaliserte nynorske talen blir for eksempel tilpasset ved at mindre frekvente former er tatt vekk for å gjøre språket mer tilgjengelig for publikum.

Med det siste forskningsspørsmålet har jeg undersøkt om normalisert nynorsk tale kan anses som et sosialt og geografisk nøytralt scenespråk i teateret. Som vist i analysene og diskusjonen har det nynorske scenespråket i denne oppsetningen et tydelig vestnorsk preg i form av hvilke avvik det er som er tillatte. Dette viser mangfoldet av språklige strategier i teateret, og det er nærliggende å tro at også andre regionteatre sitt scenespråk vil variere ut ifra geografiske hensyn. Videre blir den østnorske klangbunnen også trukket frem som kunstferdig, og dette viser at de fonologiske trekkene i dialekten har konnotasjoner til seg. Slik sett er det utfordrende

å argumentere for at det nynorske scenespråket kan være geografisk nøytralt. I stykket ser det ut til at bruk av normalisert nynorsk tale på scenen bidrar til å forsterke den sosiale og kulturelle statusen til nynorsk. Slik sett blir den i denne oppsetningen assosiert med høy sosial prestisje, selv om den samtidig kan oppfattes som et språk med lav sosial prestisje med sin minoritetsposisjon. Mitt masterprosjekt har altså bidratt med å gi økt kunnskap om planlagt tale og det norske scenespråket. Resultatene viser at språket har en funksjon i stykket, der det forsterker illusjonen av tid og rom. Samtidig brukes språket å etablere og underbygge teaterets identitetsforståelse. Gjennom å arbeide detaljert med scenespråket har jeg bidratt med kunnskap om større strukturer i samfunnet, som har gitt nye innsikter om regionalisering av nynorsk og hva som ligger i den vestnorske identiteten.

Forskning på språk og teater kan utvikles videre på mange ulike måter. Mitt prosjekt har undersøkt scenespråket i en oppsetning på et regionteater i løpet av en kort periode før premiere. Observasjon over en lengre periode kunne også ha vært interessant for å se utviklingen fra manus til ferdig oppsetning og hvilke språklige valg som blir tatt i prosessen. I tillegg til å utvide observasjonen, vil en utvidelse av antall informanter til kvalitative intervju kunne gi mer innsikt i den språklige praksisen på teateret. For eksempel vil skuespillerne sannsynligvis ha mange tanker om hvordan de arbeider med språket på scenen. Til slutt hadde det også vært interessant å sammenligne flere regionteatre, og eventuelt sammenligne et nasjonalt teater og et regionteater for å se om dette påvirker den språklige praksisen. Dette har vært utenfor rammene for mitt prosjekt, men viser hvor mange muligheter som finnes for å undersøke planlagt tale.

Litteraturliste

- Andreasen, M. W. (1991) *Mozart*. Oslo: Dreyer.
- Akselberg, G. og Mæhlum, B. (2008) Sosiolingvistisk metode, i Mæhlum, B., Akselberg, G., Røyneland, U. og Sandøy, H. (red.) *Språkmøte*. Oslo: Cappelen Damm, s. 73-87.
- Akselberg, G. (2008) Talevariasjon, register og medvit, i Mæhlum, B., Akselberg, G., Røyneland, U. og Sandøy, H. (red.) *Språkmøte* Oslo: Cappelen damm akademisk s. 127-147.
- Bell, A. (1984) Language style as audience design, *Language in Society*, 13(2), s. 145-204.
<https://doi.org/10.1017/S004740450001037X>
- Bell, A. og Gibson, A. (2011) Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance, *Journal of Sociolinguistics*, 15(5), s. 555-572.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2011.00517.x>
- Blunt, J. (1994) *Stage Dialects*. Woodstock, Ill: Dramatic publications.
- Bourdieu, P. (1991) *Language & Symbolic Power*. Malden: Polity Press.
- Brunstad, E. (2007) Språkverdiar, i Akselberg, A. o. M., J. (red.) *Å sjå samfunnet gjennom språket - Heidersskrift til Helge Sandøy på 60-årsdagen*. Oslo: Novus, s. 33-41.
- Brynjulvsen, I. M. D. (2023) *En sosiolingvistisk undersøkelse av talemålsvariasjon som uttrykk for språkholdninger i dubbede TV-program hos NRK og Disney*. Mastergradsavhandling, Universitetet i Bergen.
- Bugge, E. (2020) Sosiolingvistisk undersøkelse av talemålsvariasjon og dialektendring, i Neteland, R. og Aa, L. I. (red.) *Master i norsk*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 216-230.
- Bull, T. (1982) Hålogaland Teater - eit nordnorsk teater i nordnorsk språkdrakt, i Bull, T. og Jetne, K. (red.) *Nordnorsk: språkarv og språkforhold i Nord-Noreg*. Oslo: Samlaget, s. 231-246.
- Bø, O. E. (2013) Scenespråk frå då til nå, *Språknytt*, 1(1), s. 24-27.
- Bødal, A. M. (2003) *Bymål i Sunnfjord - ei sosiolingvistisk undersøking av språk og identitet i Florø og Førde* Mastergradsavhandling. Bergen:Universitetet i Bergen.
- Christiansen, H. (1954) Hovedinndelingen av norske dialekter, *Maal og minne* s. 30-41.
- Coupland, N. (2007) *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Det norske teatret (u.å.) *Styret*. Tilgjengelig fra: <https://www.detnorsketeatret.no/styret>.
- Det vestnorske teateret (u.å.). *Om oss*. Tilgjengelig fra: <https://www.detvestnorsketeteateret.no/om-oss>.

- Eckert, P. (2008) Variation and the indexical field, *Journal of Sociolinguistics*, 12(4), s. 453-476.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00374.x>
- Edwards, J. (2009) *Language and Identity*. Cambridge: Cambridge University press.
- Erdal, E. S. (2013) *Med språket som verktøy : Ein kvalitativ sosiolingvistisk studie om språket brukt i dramatik*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Garrett, P. (2010) *Attitudes to Language*. Cambridge Cambridge University Press
- Giles, H. og Smith, P. M. (1979) Accommodation Theory: Optimal Levels of Convergence, i Giles, H. og St. Clair, R. N. (red.) *Language and Social Psychology* Oxford: Basil Blackwell, s. 45-65.
- Gjefsen, R. (2019) Ei tverrfagleg tilnærming til scenespråk, *Teatervitenskapelige studier* (3), s. 27-37. Tilgjengelig fra: <https://doi.org/https://doi.org/10.15845/tvs.v3i0.2926>
- Gjefsen, R. (2024) *Naturleg nok: Naturlegheit og sosial variasjon i norsk scenespråk på 1900-talet*. Doktorgradsavhandling. Bergen: Universitetet i Bergen
- Grønmo, S. (2016) *Samfunnsvitenskapelige metoder*. 2. utg. Bergen: Fagbokforlaget
- Hanssen, E. (1990) Nordland, i Jahr, E. H. (red.) *Den store dialektboka*. Oslo: Novus, s. 141-155.
- Hartvedt, G. H. og Skreien, N. (2001) KomEDIATEATRET. Tilgjengelig fra: <https://www.bergenbyarkiv.no/bergenbyleksikon/arkiv/1424886>.
- Hernes, R. (2005) Kvar i verda finst språket?, *Målbryting*, 7, s. 145-167. Tilgjengelig fra: <https://septentrio.uit.no/index.php/malbryting/article/view/4780/4634>.
- Hoel, O. L. (1996) *Nasjonalisme i norsk målstrid 1848-1865*. Oslo: Noregs forskingsråd.
- Hoel, O. L. (1998) Dialektar og sosiolingvistikk. Ei drøfting av kva nyare sosiolingvistikk har hatt å seie for synet på kva ein dialekt er, *NORskrift*, 98, s. 51-67.
- Hoel, O. L. (2018) Unionstida med Sverige (1814-1905), i Nesse, A. (red.) *Norsk språkhistorie - Tidslinjer*. Oslo: Novus, s. 425-502.
- Hudson, R. A. (1996) *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hårstad, S., Lohndal, T. og Mæhlum, B. (2017) *Innganger til språkvitenskap*. 1. Oslo: Cappelen Damm akademisk
- Hårstad, S., Mæhlum, B. og Van Ommeren, R. (2021) *Blikk for språk - sosiokulturelle perspektiver på norsk språkvirkelighet*. Oslo: Cappelen damm akademisk.
- Jahr, E. H. (1990) Dialekter og dialektbruk i Norge, i Jahr, E. H. (red.) *Den store dialektboka* Oslo Novus, s. 7-27.

- Jahr, E. H. (1996) Språkstrid og språkplanlegging i Norge, i Thelander, M., Elmevik, L., Gunnarsson, B.-L. og Melander, B. (red.) *Samspel & variation - språklige studier tilagnade Bengt Nordberg på 60-årsdagen*. Uppsala: Uppsala Universitet, s. 167-183.
- Jahr, E. H. (2007) Bruk av omgrepa “standardtalemål”, “normalisering” og “knot” for å skildre språktilhøva i Noreg i dag, i Akselberg, A. o. M., J. (red.) *Å sjå samfunnet gjennom språket - Heidersskrift til Helge Sandøy på 60-årsdagen* Oslo: Novus, s. 93-98.
- Jahr, E. H. og Mæhlum, B. (2009) Innleiing: Har vi et “standardtalemål” i Norge? , *Norsk Lingvistisk Tidsskrift*, 27 (1), s. 3-6. Tilgjengelig fra: https://web.novus.no/NLT/NLT_2009-1.pdf
- Jensen, K. (2005) *Språklig identitet og dialektutjamning i Nord-Norge*. (Regional identitet i språk og litteratur - rapport fra fagseminar). Bodø: Høgskolen i Bodø.
- Johannessen, J. B. (2015) Oslo-språket de siste to hundre år, i Sandøy, H. (red.) *Talemål etter 1800*. Oslo: Novus, s. 269-300.
- Johnsen, S. S. (2015) Språkendringar langs Oslofjorden, i Sandøy, H. (red.) *Talemål etter 1800*. Oslo: Novus, s. 125-158.
- Kircher, R. og Zipp, L. (2022) An Introduction to Language Attitudes Research, i Kircher, R. og Zipp, L. (red.) *Research Methods in Language Attitudes* Cambridge: Cambridge University Press, s. 1-16.
- Kjelaas, I. (2020) Etnografi i norskdidaktiske masterprosjekt, i Neteland, R. og Aa, L. I. (red.) *Master i norsk*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 26-48.
- Kristoffersen, G. (2000) To err or not to err: Litt om retroflekttering i norsk scenespråk, i Andersen, Ø., Fløttum, K. og Kinn, T. (red.) *Menneske, språk og fellesskap: festskrift til Kirsti Koch Christensen på 60-årsdagen 1. desember 2000*. Oslo: Novus, s. 141-155.
- Kristoffersen, G. og Neteland, R. (2021) Ka farsken? Realisering av /r/ som sibilant foran /k/ i nordnorsk, I Hagen, E., Kristoffersen, G., Vangsnes, ØA, Åfarli, TA. (red.) *Språk I arkiva: Ny forskning om eldre talemål frå LIA-prosjektet*. Oslo: Novus, s. 41-64.
- Kulbrandstad, L. A. (2015) Språkholdninger, *NOA norsk som andrespråk*, 1-2(30), s. 247-283.
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2015) *Det kvalitative forskningsintervjuet*. Oslo: Gyldendal akademisk
- Kvangarsnes, G. H. (2006) *Språket i teatret og teatret i språket: om språkleg identitet ved Det norske teatret*. Volda: Høgskulen i Volda.
- Lie, S. (1990) Indre Østlandet, i Jahr, E. H. (red.) *Den store dialektboka*. Oslo: Novus, s. s.101-117.
- Melby, G. (2008) Språk og symbolsk makt i Team Antonsen, *Målbryting*, (9). Tilgjengelig fra: <https://doi.org/10.7557/17.4797>
- Milroy, L. (1980) *Language and social networks*. Oxford: Blackwell
- Milroy, L. (1987) *Language and social networks*. 2. Utg. Oxford: Blackwell.

- Mæhle, L. (1988) Nynorsk scenemål og Det Norske Teatret, i Mæhle, L. (red.) *Det Norske teatret 75 år: 1963-1988*. Oslo: Samlaget, s. s. 387-396.
- Mæhlum, B. (2005) “Alt henger sammen med alt”, i Alhaug, G., Mørck, E. og Pedersen, A.-K. (red.) *Mot rikare mål å trå: festskrift til Tove Bull*. Oslo: Novus, s. 80-92.
- Mæhlum, B. (2007) *Konfrontasjoner - Når språk møtes* Oslo: Novus.
- Mæhlum, B. (2008) Språk og identitet, i Mæhlum, B., Akselberg, G., Røyneland, U. og Sandøy, H. (red.) *Språkmøte*. Oslo: Cappelen damm akademisk, s. 105-126.
- Mæhlum, B. (2009) Standardtalemål? Naturligvis! En argumentasjon for eksistensen av et norsk standardtalemål, *Norsk Lingvistisk Tidsskrift*, 27(1), s. s. 7-25. Tilgjengelig fra: https://web.novus.no/NLT/NLT_2009-1.pdf
- Mæhlum, B. og Hårstad, S. (2018) Nasjonale og regionale identiteter, i Bull, T. (red.) *Norsk språkhistorie – ideologi*. Oslo: Novus, s. 245-326.
- Mæhlum, B. og Røyneland, U. (2023) *Det norske dialektlandskapet. 2.* Utg. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Nesse, A. (2015) Bruk av dialekt og standardtalemål i offentligheten i Norge etter 1800, i Sandøy, H. (red.) *Talemål etter 1800*. Oslo: Novus s. s. 89-108.
- Nesse, A. og Høyland, B. (2023) Norwegian dialect classifications, *Dialectologia* (10). Tilgjengelig fra: <https://doi.org/https://doi.org/10.1344/DIALECTOLOGIA2022.2022.10>
- Neteland, R. (2020) Kvalitative intervju i norskfaglige oppgaver, i Neteland, R. og Aa, L. I. (red.) *Master I norsk*. Oslo: Universitetsforlaget. s.50-67.
- Neteland, R. og Aa, L. I. (2020) Å designe og gjennomføre eit forskningsprosjekt, i Neteland, R. og Aa, L. I. (red.) *Master i norsk*. Oslo: Universitetsforlaget, s. 12-24.
- Omdal, H. (1990) Stavanger bymål, i Jahr, E. H. (red.) *Den store dialektboka* Oslo: Novus s. 193-197.
- Reknes, H. S. (2021) *Å være organisk som seg selv: En kvalitativ sosiolingvistisk studie av det moderne scenespråket*. Masteroppgave. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Risum, J. (1993) Verden vil bedrages. At forske i at se på opført fiktion, i Hov, L. (red.) *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer* Oslo: Universitetet i Oslo, s. 24-43.
- Røyneland, U. (2008) Språk og dialekt, i Mæhlum, B., Akselberg, G., Røyneland, U. og Sandøy, H. (red.) *Språkmøte*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. s. 15-34.
- Sandøy, H. (1985) *Norsk dialektkunnskap*. Oslo: Novus.
- Sandøy, H. (1996) *Talemål. 2.* Utg. Oslo: Novus.

- Sandøy, H. (1998) Talenorm i NRK, i Fjeld, R. V. og Wangensten, B. (red.) *Normer og regler: Festskrift til Dag Gundersen*. Oslo: Nordisk forening for leksikografi s. 158-170.
- Sandøy, H. (2008) Språkendring, i Mæhlum, B., Akselberg, G., Røyneland, U. og Sandøy, H. (red.) *Språkmøte*. Oslo: Cappelen damm akademisk s. 195-122.
- Sandøy, H. (2009) Standardtalemål? Ja, men...!, *Norsk Lingvistisk Tidsskrift*, 27(1), s. 27- 47.
Tilgjengelig fra: https://web.novus.no/NLT/NLT_2009-1.pdf
- Selås, M. (2005) Forklaring og forståing i sosiolingvistikken, *Målbryting*, (7), s. 169-189.
Tilgjengelig fra: <https://doi.org/10.7557/17.4781>
- Shaffer, P. (1979) *Amadeus*. Oversatt av Mari Hesjedal (2023). Upublisert.
- Skjekkeland, M. (2005) *Dialektar i Noreg*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Språkrådet (2005) *Titlar på norske kongelege*. Tilgjengelig fra:
https://www.sprakradet.no/sprakhjelp/Skriverad/navn-pa-steder-og-personer/Titlar_paa_norske_kongelege/ (Hentet: 29. April 2024)
- Språkrådet (2012) *Ny nynorskrettskriving*. Tilgjengelig fra:
<https://www.sprakradet.no/globalassets/vi-og-vart/publikasjoner/ny-nynorskrettskriving.pdf>
(Hentet: 7. Mai 2024)
- Språkrådet (2024) *Høringsnotat – Forslag til rettskrivingsendringer i bokmål og nynorsk 2024*.
Tilgjengelig fra: <https://www.sprakradet.no/globalassets/vi-og-vart/hoyringar/2024/mars/2024-horingsnotat-rettskrivningsendringer-til-publisering.pdf>
- Stavland, J. (2013) *Hordaland teater 25 år*. Bergen: John Grieg Forlag.
- Thagaard, T. (2018) *Systematikk og innlevelse*. 5. utg. Bergen: Fagbokforlaget.
- Tofte, P. (2020) “Alle” skuespillere insisterer på å bruke sin egen dialekt på scenen. Det er et problem. , *Aftenposten*. Tilgjengelig fra:
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/BREqo7/alle-skuespillere-insisterer-paa-aa-bruke-sin-egen-dialekt-paa-scenen-det-er-et-problem-per-tofte>.
- Venås, K. (1991) *Mål og miljø*. 3. utg. Oslo: Novus.
- Vikør, L. S. (2009) Begrepet standardtalemål - forsøk på ei opprydding, *Norsk Lingvistisk Tidsskrift*, 27(1), s. 49-65. Tilgjengelig fra: https://web.novus.no/NLT/NLT_2009-1.pdf
- Vikør, L. S. (2018) Det moderne Noreg (1945-2015), i Nesse, A. (red.) *Norsk språkhistorie - Tidslinjer*. Oslo: Novus, s. 603-695.
- Wennersten, M. R. og Sogn, M. (2021) *Utvikling av metoden språkovergang i møte med scenisk integrering (2015-2021)*. Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo. Tilgjengelig fra:
<https://khioda.khio.no/khio-xmlui/bitstream/handle/11250/2738962/KUF%20spra%cc%8akovergang%20workshop.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

- Wiggen, G. (1990) Oslo bymål, i Jahr, E. H. (red.) *Den store dialektboka* Oslo: Novus, s. 141-155.
- Wiik, S. (1987) Scenespråket: bokmål, i Johnsen, E. B. (red.) *Vårt eget språk*. Oslo: Aschehoug, s. 238-253.
- Ølmheim, P. A. (1983) “...sa sogningen til fjordingen” *Målføre i Sogn og Fjordane*. Bergen: Sogn Mållag - Firda Mållag.
- Årdal, I. G. (2021) *Standard og dialekt i to kyrkjesokn i Bjørgvin - ei kvalitativ sosiolingvistisk undersøking av språkleg praksis i to ulike kyrkjesokn i Bjørgvin bispedøme*. Masteroppgave. Bergen: Universitetet i Bergen.

Vedlegg

Til sensorene er transkripsjon også vedlagt, men av personvern hensyn har jeg besluttet å ikke ha med dette vedlegget i den offentlige versjonen av masteroppgaven. Dette gjelder altså vedlegg 3.

Vedlegg 1: Informasjonsskriv

Vedlegg 2: Intervjuguide

Vedlegg 1: Informasjonsskriv

Vil du delta i forskningsprosjektet «En sosiolingvistisk undersøkelse av scenespråket ved Det vestnorske teateret»?

Dette er en forespørsel til deg om å delta i et forskningsprosjekt som undersøker hvordan normalisert nynorsk tale blir realisert i teateret. Undersøkelsen vil delvis foregå gjennom ikke-deltakende observasjon av prøveoppsetning og under oppsetning med publikum til stede, og gjennom intervju med aktuelle deltakere. I dette skrivet gis informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse gjennom observasjon vil innebære.

Formål med prosjektet

Prosjektet er en masteravhandling utført ved Universitetet i Bergen, der formålet er å se på hvordan nynorsk blir realisert ved Det vestnorske teateret, og hvilken rolle bruk av dialekter har. Dette gjøres ved å se på hvilke språk som blir representert på scenen, og ved å undersøke hvilke tanker som ligger bak språkvalgene som blir gjort.

Problemstillingen som prosjektet tar utgangspunkt i er: Hvordan realiseres scenespråket på Det vestnorske teateret, og har dialekt og nynorsk ulike formål på scenen? For å svare på denne problemstillingen har jeg følgende forskningsspørsmål:

1. Hva kan scenespråket fortelle om språkholdninger i teateret?
2. Hvordan brukes språklig variasjon for å bygge karakter og miljø?
3. Er normalisert nynorsk tale et sosialt og geografisk nøytralt scenespråk?

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Ansvarlig for prosjektet er professor Agnete Nesse ved Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier ved Universitetet i Bergen.

Hva vil det innebære å delta i forskningsprosjektet?

Deltakelse i prosjektet vil i første omgang innebære å bli observert under prøvespilling, der observatør kommer til å føre skriftlige notater om språket til karakterene i stykket og om eventuelle diskusjoner om språk. Hverken lyd eller bilde vil bli tatt opp. Skuespillerne sine navn vil ikke bli brukt, men det vil bli referert til rollen de spiller og hvilken dialekt de opprinnelig har. Dette gjelder også for regissør, dramaturg og språkkonsulent.

Deltakelse i prosjektet kan også innebære at du stiller til et kvalitativt intervju. Lengden på intervjuet blir avgjort etter hvor lange svar som gis. Intervjuet vil bli tatt opp med bruk av lydopptaker for å øke etterprøvbareheten og gjengi nøyaktige sitat. Fysiske opptak blir ikke publisert i oppgaven, og er kun for å kunne gjenfortelle deler av innholdet skriftlig i oppgaven. Navnet ditt vil bli registrert til samtykke, men det vil ikke bli brukt i selve oppgaven.

Det er frivillig å delta

Det er helt frivillig å delta i prosjektet, og det er fullt mulig å trekke samtykke når som helst under prosessen uten å oppgi begrunnelse. Det vil ikke ha negative konsekvenser om en ikke vil delta eller senere velger å trekke seg fra prosjektet.

Personvern – Hvordan vi oppbevarer og bruker personlige opplysninger

Vi vil kun bruke opplysninger om skuespillere, regissør og språkkonsulent til formålene beskrevet ovenfor. Ved UiB vil det kun være jeg som student og min veileder (prosjektansvarlig) som vil ha tilgang til datamaterialet. Opplysninger som blir publisert vil være stillingstittel og navnet på teateret. Noe av informasjonen om din geografiske tilknytning kan ikke utelates helt. Du som deltaker vil dermed kunne bli kjent igjen av personer som vet hvem som spiller de ulike rollene i stykket, eller hvilken stillingstittel du har på teateret.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene vil bli anonymisert når prosjektet avsluttes, noe som etter planen vil være 15.mai 2024. Opptaket vil da slettes.

Dine rettigheter

Så lenge det er mulig å identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- Innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og få utlevert en kopi av opplysningene
- Å få rettet personopplysninger om deg
- Å få slettet personopplysninger om deg, og
- Å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av personopplysninger.

Med personopplysninger menes her kjønn, geografisk bakgrunn og scenespråk. Ikke noe annet.

Med vennlig hilsen

Cecilia Walseth

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «En sosiolingvistisk undersøkelse av det nynorske scenespråket», og har fått mulighet til å stille spørsmål. Jeg samtykker til

At skuespillere, språkkonsulent, dramaturg og regissør blir observert

Å bli intervjuet

At opplysninger om skuespillere, språkkonsulent, dramaturg og regissør publiseres slik at de kan gjenkjennes av personer som skulle ha nært kjennskap til deres arbeid.

Jeg samtykker til at opplysninger om skuespillere, språkkonsulent og regissør behandles frem til prosjektet er avsluttet.

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 2: Intervjuguide

- Hvilke arbeidsoppgaver har du på teateret?
- Ifølge nettsiden deres har dere både nynorsk og dialekt som scenespråk. Hva vil dette si?
- Hvordan avgjøres det hvilket scenespråk som skal brukes eller hva som skal brukes mest?
- Er manuset til Amadeus oversatt? I så fall fra hvilket språk?
- Hvordan arbeider du med å realisere nynorsk i tale?
 - Er de visse former innenfor nynorsk som ikke brukes på Det vestnorske teateret?
- Hvordan brukes språket til å fremheve den prestisjefulle hoffkulturen som stykket er satt til?
- Hvor mye frihet har skuespillerne med scenespråket?
- Har du noen tanker om hva slags funksjon bruk av ulike dialekter kan ha i et stykke?
- Kan dialekter være med på å heve kvaliteten i et stykke? I så fall hvordan?
- Har dialektene til skuespillerne noen sammenheng med karakterene de spiller?
- I hvor stor grad blir skuespillernes språklige identitet tatt med og hvor viktig er dette for teateret?
- Er det noen dialekter som ikke er ønskelige på Det vestnorske teateret? I så fall hvilke?
- Jeg har også merket meg at det mye bruk av italiensk og fransk i stykket. Hvilken funksjon har dette? Hvordan tror du denne flerspråkligheten påvirker publikum sitt inntrykk av stykket?
- Har du noen tanker rundt hvilken påvirkning språket i teateret kan ha?
- Hva vil det si at teateret har en sterk satsing på en identitet forankret i det vestnorske?
- Er det noe om språket og språkvalg i teateret vi ikke har snakket om, som du synes er viktig å trekke frem?

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk språk

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Våren 2024

Student: Cecilia Hestmann Walseth

Veileder: Agnete Nesse

Tittel: Nynorsk og dialekt som scenespråk på Det vestnorske teateret

Undertittel: En sosiolingvistisk variasjonsanalyse av språklig praksis i teateret

Denne masteroppgaven er en sosiolingvistisk undersøkelse av scenespråket i teateret. Problemstillingen er: Hvordan realiseres scenespråket på Det vestnorske teateret, og har dialekt og nynorsk ulike formål på scenen? For å konkretisere problemstillingen har jeg arbeidet med følgende forskningsspørsmål: Hva kan scenespråket fortelle om språkholdninger i teateret? Hvordan brukes språklig variasjon for å bygge karakter og miljø? Er normalisert nynorsk tale et sosial og geografisk nøytralt scenespråk? Det teoretiske rammeverket som er brukt i oppgaven inkluderer sosiolingvistisk teori om språkholdninger, identitet, nettverk og språklig tilpasning, i tillegg til teori om planlagt tale og dialekter.

Primærkildematerialet er en oppsetning av skuespillet *Amadeus*, som Det vestnorske teateret i Bergen satte opp høsten 2023. Med kvalitativ metode har jeg gjennomført en ikke-deltakende observasjon av oppsetningen, og deretter gjennomført et kvalitativt intervju med teaterets språkkonsulent. Under observasjonen ble det registrert hvilke språklige varianter av et sett variabler som ble realisert i løpet av en forestilling eller prøve. Funnene blir videre sett i sammenheng med intervjuet. Intervjuet gir innsikt i den språklige praksisen for teateret og reflekterer rundt de språklige valgene som er tatt. Intervjuet viser også språkkonsulentens målsettinger, mens observasjonen viser hvordan dette er realisert i praksis.

Undersøkelsen viser at det i utgangspunktet er normalisert nynorsk tale som brukes på scenen, mens dialektene fungerer som aksent under den normaliserte talen. I denne oppgaven blir denne aksenten referert til som klangbunn. Det nynorske scenespråket kan variere ut ifra ulike hensyn som nærhet til publikum og ønsket formalitetsnivå. Også flerspråklighet blir brukt som virkemiddel i stykket, og realiseres i form av aksentuert uttale, kodeveksling og full

flerspråklighet. Både formalitet og flerspråklighet brukes for å skape avstand mellom publikum og scene, og er med på å etablerere karakter, miljø og tid i stykket. Dialekter blir som nevnt uttrykt gjennom klangbunn, men også gjennom avvik fra det nynorske scenespråket. Denne variasjonen formidler et prestisjehierarki som påvirker den språklige praksisen på teateret. Dette prestisjehierarkiet har normalisert nynorsk tale, vestnorsk og nordnorske dialekter på topp med høyest prestisje, og viser hvordan en regional identitet kan uttrykkes språklig. Undersøkelsen har også vist at gjennom bruk av sentrumsnære østnorske dialekter drar teateret nytte av mer tradisjonelle folkelingvistiske oppfatninger av hva som er det mest prestisjefulle språket, og kan bruke det for å skape formalitet i stykket. Resultatene viser dermed at språket har en funksjon i stykket, der det forsterker illusjonen av tid og rom. Samtidig brukes språket og språknormeringen til å etablere og underbygge teaterets identitetsforståelse.

Abstract

Master thesis in Nordic language

Department of linguistic, literary and aesthetic studies

University of Bergen

Spring 2024

Student: Cecilia Hestmann Walseth

Tutor: Agnete Nesse

Title: New Norwegian and Dialects as staging languages at The West Norwegian theatre

Subtitle: A sociolinguistic variation analysis of linguistic practices in the theatre

This master thesis is a sociolinguistic analysis of the staging language in the theatre. The thesis aims to answer: How is the stage language realised at The West Norwegian theatre (Det vestnorske teateret) and do the speech varieties dialect and New Norwegian (Nynorsk) serve different purposes on the theatre stage? To specify the central question, I have worked with the following research questions: What stage language tell us about language attitudes in the theatre? How is linguistic variation used to build character and environment? Is normalised New Norwegian speech a socially and geographically neutral stage language? The theoretical framework used in the thesis includes sociolinguistic theory on language attitudes, identity, networks, and linguistic adaptation, as well as theory about planned speech and dialects.

The primary source material is the production of the play *Amadeus*, staged in the autumn of 2023 by The West-Norwegian theatre in Bergen, Norway. Using qualitative methods, I first conducted a non-participatory observation of the production and thereafter carried out a qualitative interview with the theatre's language consultant. During the observation, I noted which linguistic variants of a set of linguistic variables were realised during a performance or rehearsal. The findings are further contextualised with the interview. The interview provides insight into the theatre's linguistic practices and reflects on the linguistic choices made. It also reveals the language consultant's objectives, while the observations demonstrate how these are realised in practice.

The study shows that normalised New Norwegian speech is the primary stage language, while dialects serve as accents underneath the normalised speech. The New Norwegian stage language can vary depending on various considerations such as proximity to the audience and

the desired level of formality. Multilingualism is also used as a device in the play, realised through accented pronunciation, code-switching, and full multilingualism. Both formality and multilingualism are used to create a distance between the audience and the stage and contribute to establishing character, environment, and time in the play. Dialects are expressed through accents but also through deviations from the New Norwegian speech. This variation conveys a prestige hierarchy that influences the linguistic practice at the theatre. This prestige hierarchy has normalised New Norwegian speech, West Norwegian (Vestnorsk) and North Norwegian (Nordnorsk) dialects at the top with the highest prestige, demonstrating how a regional identity can be expressed linguistically. The study has also shown that by using centralised East Norwegian (Østnorsk) dialects, the theatre benefits from more traditional folk linguistic perceptions of what is the most prestigious language and can be used to create formality in the play. Thus, the results show that language serves a function in the play, reinforcing the illusion of time and space. At the same time, language and language norms are used to establish and support the theatre's understanding of identity.

Oppgavens profesjonsrelevans

Arbeidet med denne masteroppgaven har på ulike måter vært relevant for lærerprofesjonen. Først vil jeg gjøre rede for hvorfor prosjektet har gjort meg mer rustet for profesjonsutøvelsen, før jeg går inn på hvordan læreplanen gjør denne oppgaven relevant for norskfaget. For meg har dette vært en lærerik prosess der jeg har fått arbeidet med et stort prosjekt over lengre tid og fått en faglig trygghet i sosiolingvistik og talemålsforskning. I norskfaget vil elevene arbeide med å utvikle sine ferdigheter blant annet gjennom å arbeide med å skrive utforskende tekster over lengre perioder. Lærerens oppgave vil da være å hjelpe elevene med å utvikle skriveferdighetene. Arbeidet med denne masteroppgaven har gitt meg kunnskap om lesestrategier, kritisk kildebruk, lesbarhet og bruk av fagbegreper. Disse kunnskapene kan brukes videre for å veilede elevene i deres skriveutvikling.

Med utgangspunkt i læreplanen har jeg trukket frem følgende kompetansemål som eleven skal kunne etter 10. trinn og etter VG3 studieforbereende, og som viser at mitt prosjekt er relevant for profesjonsutøvelsen. Etter 10.trinn skal eleven kunne «forklare den historiske bakgrunnen for bokmål og nynorsk og reflektere over statusen til de offisielle språkene i Norge i dag» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s.10). I mitt prosjekt blir nynorskens posisjon i det norske språksamfunnet tatt opp og diskutert. Eleven skal også kunne «Utforske språklig variasjon og mangfold i Norge og reflektere over holdninger til ulike språk og talespråkvarianter» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s.10). Her er språkholdninger til både dialekter og normaliserte talemål helt sentrale for elevene. Etter VG3 skal eleven kunne «gjøre rede for endringer i talespråk i Norge i dag og reflektere over sammenhenger mellom språk, kultur og identitet» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s.15). Dette kompetansemålet innebærer også å arbeide aktivt med språkholdninger, men også at elevene kan undersøke språket i samfunnet gjennom kulturinstitusjoner som teateret.

Alle disse kompetansemålene kan ses i lys av norskfagets kjerneelement om språklig mangfold: «Elevene skal ha kunnskap om dagens språksituasjon i Norge og utforske dens historiske bakgrunn. De skal ha innsikt i sammenhengen mellom språk, kultur og identitet og kunne forstå egen og andres språklige situasjon i Norge» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s.3). Kjerneelementet viser til at både min og elevenes språklige bevissthet henger sammen med kulturforståelse og identitetsutvikling. Til slutt står det i norskfagets relevans og sentrale verdier at «norsk er et sentralt fag for kulturforståelse, kommunikasjon, danning og identitetsutvikling»

(Kunnskapsdepartementet, 2019, s.2). Dette vil si at norskfaget skal bidra til at elevene blir bevisste på sin egen språklige og kulturelle identitet i det mangfoldige språksamfunnet i Norge.

Tilhørende litteraturliste:

Kunnskapsdepartementet (2019). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift.

Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. Tilgjengelig fra:

<https://www.udir.no/lk20/nor01-06?lang=nob>